Dispensa

CENNO STORICO

SULLA

SCUOLA MUSICALE

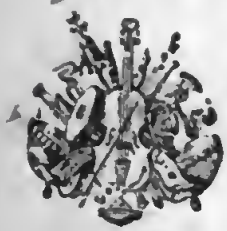
DI NAPOLI

DEL

Cavaliere FRANCESCO FLORIMO

ARCHIVISTA DEL REAL COLLEGIO DI MUSICA IN S. PIETRO A MAJELLA

V. I



NAPOLI
TIPOGRAFIA DI LORENZO ROCCO
Largo Montecalvario, 4, 5 e 6.
1869

B 201 d

Digitized by Google

CENNO STORICO

SULLA

SCUOLA MUSICALE

DI NAPOLI

DEL

Cavaliere FRANCESCO FLORIMO

ARCHIVISTA DEL REAL COLLEGIO DI MUSICA IN S. PIETRO A MAJELLA

Vol. I.

NAPOLI
TIPOGRAFIA DI LORENZO ROCCO
Largo Montecalvario, 4, 5 e 6.
1869

Digitized by Google

CENNO STORICO

SULLA

SCUOLA MUSICALE DI NAPOLI

Digitized by Google

CENNO STORICO

SULLA

SCUOLA MUSICALE

DI NAPOLI

DEL

Cavaliere FRANCESCO FLORIMO

ARCHIVISTA DEL REAL COLLEGIO DI MUSICA IN S. PIETRO A MAJELLA

NAPOLI
TIPOGRAFIA DI LORENZO ROCCO
Largo Montecalvario, 4, 5 e 6.
1869

Digitized by Google

Digitized by Google

A GIOACCHINO ROSSINI (1)

Impareggiabile Maestro

È la seconda volta che abuso della benevolenza che avete avuta sempre a mio riguardo, chiedendovi di porre il vostro nome in testa di povere mie fatiche.

La prima volta vi siete degnato concedermelo col mio *Metodo di Canto;* compiacetevi di accordarmelo altresì adesso, ch'io cerco di esporre un breve cenno della Storia Musicale Napolitana.

Non ho la minima vanità di passare per *autore*; ma fu mio solo ed unico scopo di riempire un vuoto nella storia della Musica, con la speranza che altri si dedichi a più degnamente esplicarla.

(1) Lascio nella sua integrità questa lettera quale da me fu scritta e diretta in maggio ultimo al sommo Maestro, che con quella affabilità che gli era sì propria, si degnava accettarne il contenuto, come la sua risposta dice. Dolorosissima memoria! che mi rende, se mai è possibile, ancor più sacro il suo nome!

Dopo di avere in qualità di Archivista consacrato le cure di molti anni della mia vita a questo illustre semenzaio di glorie artistiche, vorrei lasciargli come modesto ricordo dell'affetto che mi ha sempre ad esso avvinto un cenno della sua Storia immortale, ch'io pel posto che occupo ho potuto investigare meglio che ogni altro.

E voi, illustre Maestro, nell'accogliere la dedica del mio libro, e nel degnarvi di percorrerne le pagine, non darete che una novella pruova di affetto a me, che umile musicista come sono, sarò pur sempre orgoglioso di esser nato nel secolo che s'intitolerà dal vostro nome.

Credetemi sempre

Ammiratore sincero e devoto amico
FRANCESCO FLORIMO

Collegio di Musica in Napoli
1° maggio 1868

Amico dilettissimo

Io accetterò con gioia e riconoscenza la dedica del vostro lavoro Storico sui Conservatorii di Napoli: questo utilissimo lavoro farà molto onore al suo autore, e renderà lieto colui a cui è dedicato, e che si bea dirsi

Vostro per la vita
G. ROSSINI

Passy de Paris, 15 maggio 1868

Digitized by Google

Digitized by Google

PROEMIO

> Ho io fatto una bozza ed un modello sopra il quale quei che verranno non solamente possono fabbricare un bel corpo, ma dargli vita, ed all'eternità consegnarlo il che da me non potrebbe avvenire giammai
>
> C. Ponzio — *Congiura dei Baroni*

Fu mio primo intendimento farmi ad esporre la vita dei maestri compositori di musica, tanto nazionali, quanto stranieri, educati nella Scuola Napolitana, ed i ritratti de' quali trovansi per ordine cronologico collocati in bassorilievo nella sala maggiore della Biblioteca del Real Collegio di Musica (1). Le immagini di quei grandi uomini, che viventi riempirono il mondo del loro nome per l' incanto di ammirevoli produzioni, mentre, come storia parlante della nostra gran-

(1) Fu opera, nell'intenzione lodevolissima, dell'emerito sig. Duca di Noja governatore di questo Real Collegio, il quale primo immaginò di porre nell' Archivio Musicale alcuni segni che ricordassero quei grandi ingegni, che tanto giovamento, lustro e splendore apportarono all'arte.

Digitized by Google

dezza musicale, fermano l'attenzione di chi viene a visitare la Biblioteca, stanno colà riprodotte anche nello scopo di destare l'emulazione nei giovani alunni del collegio, che con nobile orgoglio potranno ripeter seco stessi: « Qui, dove noi » incominciamo, questi sapienti incominciarono: » qui, dove ogni dì avanziamo, essi avanzarono: » di qui usciron essi e corse in breve la fama » di loro per tutto il mondo, di qui usciremo » ancor noi che non ci mostreremo indegni di » succeder loro. » E contemplando il cerchio di questo serto immortale, possono accendere il cuore a quel fuoco sacro che è sempre il precursore del genio; e meditando sullo spazio di già occupato da quei sommi che furono, spingere il pensiero nell'avvenire, e nutrire fidanza che nello spazio vuoto che ancor rimane, possa trovar luogo un giorno anche la loro effigie (1).

Mosso di poi dal desiderio di far meglio conoscere la Biblioteca alle mie cure affidata, pensai d'ingrandire il primo pensiero, e di esporre tutto che in complesso può dirsi appartenere particolarmente alla Scuola Musicale di Napoli (2). Do-

(1) *E chi sarà che non si scuota alla vista delle immagini d'uomini saliti in fama per le loro virtù?.... e quale cosa sarà a vedere più bella di questa ?...* Polibio.

(2) Questa Scuola ha tanto dominato in Europa, che il musicista e filosofo ginevrino G. G. Rousseau, il quale intendeva bene la poetica dell'arte, ed aveva il gusto di una melodia semplice e naturale, con molta ragione nel suo Dizionario di musica alla parola *Genio*, dopo aver detto che non

vetti quindi propormi non solo d' imprendere a parlare di tutti i grandi compositori, che nel periodo di tre secoli e mezzo, cioè dal 1535 sino al tempo presente, uscirono dai nostri istituti musicali, di coloro che indirettamente ne ricevettero insegnamento e si segnalarono, sia per la composizione, sia per altre virtù musicali; ma benanche degl' istituti stessi noti altra volta sotto il nome di Conservatorii (1), ai quali succedette il Real Collegio di Musica, che restò da prima nello stesso stabilimento detto della Pietà, di poi passò nell'abolito convento di San Sebastiano, e quindi in quello di San Pietro a Majella, ove tuttavia trovasi; di essi discorrendo l'origine e fondazione, le diverse trasformazioni

poteva definirlo, ma che bisognava in se stesso sentirlo, prorompe in queste parole: « Ne cherche point, jeune artiste, ce que c' est le Génie. En as-tu ?... tu le sens en » toi-même. N' en as-tu pas ? .... Veux-tu donc savoir si » quelque étincelle de ce feu dévorant t'anime ?.... Cours, » vole à Naples écouter les chefs-d'oeuvre de Leo, de Durante, de Iommelli, de Pergolesi. Si tes yeux s' emplissent de larmes, si tu sens ton coeur palpiter, si des » tressaillements t'agitent, si l'oppression te suffoque dans » tes transports, prends le Metastasio et travaille; son Génie echauffera le tien; tu créeras à son exemple. C' est » là ce que fait le Génie, et d'autres yeux te rendront bientôt les pleurs que les maitres t'ont fait verser... ec. ec. »

(1) *Conservatorio* è nome che per la prima volta si diede in Italia alle scuole pubbliche di musica adatte a propagare l'arte ed a conservarla in tutta la sua purità.

a cui soggiacquero, ed i progressi a cui spinsero l'arte (1).

Per me, poco versato nella difficile palestra, non fu lieve incarico questo al quale volontariamente mi sobbarcai: ma se in parte vi sono riuscito, il poco merito che mi spetta è dovuto piuttosto a quegli scrittori che mi servirono di guida, e che io dovetti prendere per norma nel mio lavoro, quali sono *De Stefano*, *Engenio*, *Celano*, *Sigismondi*, *Villarosa*, *Fetis*, *Bertini*, *Perrino*, *Choron* e *Fayelle* ed altri, non meno che l'egregio cav. *Michele Baldacchini* che con tanto sapere scrisse dei Conservatorii di Napoli e della loro fondazione. Trattandosi di cose storiche, non potevo dispensarmi dal ricorrere a quel che prima di me era già stato scritto sulla stessa materia.

Il mio lavoro si riduce dunque a congiungere

(1) Che la scuola italiana abbia influito all' incremento della scienza musicale, ne reco in pruova le seguenti parole scritte da Rivarol, *Discours sur l' universalité de la langue française* ec.ec. « C'est dans la Patrie de Raphaël, de Mi-
» chel-Ange et du Tasse que la plus mélodieuse des langues
» s'est unie à la musique des Anges, et cette alliance leur
» assure un empire éternel. »

Oltre a ciò, il signor de Villars, nell'opuscolo scritto nel 1863 col titolo *La Serva padrona*, ad oggetto di dimostrare l' influenza che quest' opera di Pergolesi ebbe sulla musica francese, scrive le seguenti parole: « En musique, de mê-
» me qu' en peinture et en littérature, l'Italie nous a tou-
» jours precédés: elle a porté devant l'Europe les flambeaux
» lumineux et civilisateurs d'une raison prématurée, d'un
» esprit artistique évidemment supérieur. »

in un'opera sola tutto quello che dagli altri si è partitamente detto sulla Scuola Musicale di Napoli, perchè di essa si abbia un concetto preciso. Non ho certamente omesso di procedere alle più diligenti indagini, il meglio che per me si poteva, e quindi è avvenuto che varie cose ho avuto occasione di modificare; ma quando ciò è occorso mi sono creduto in istretto dovere di farlo notare e di esporre i motivi che mi hanno mosso, perchè non possa essere accagionato di trovarmi in contraddizione con chi mi precedette. Altri dopo di me, e più di me valente, ne son certo, farà meglio assai, e compirà un'opera che utile ed importante sarà per l'arte, e per la quale se a me ricade un briciolo di lode, è solo quello di essere stato il primo ad inaugurarla.

Digitized by Google

Digitized by Google

PARTE PRIMA

ISTITUTI D'ISTRUZIONE MUSICALE

Digitized by Google

Digitized by Google

INTRODUZIONE

I.

La musica nel secolo decimosesto era qui in Napoli tuttavia bambina quando le arti del disegno si trovavano all' apogeo della loro grandezza. Quando queste cominciarono alquanto a decadere dal primiero splendore, surse la musica e si fece prontamente gigante, quasi per compensare l'eclissato splendore delle arti sorelle (1). L'immaginoso ingegno dei Napoletani e la versatilità del loro intelletto innalzò quest' arte a tanta gloria da averne il primato sopra ogni nazione. Nel secolo XVI furono aperti in questa città varii Istituti d'istruzione musicale che si è detto di sopra essere chiamati *Conservatorii*, dai quali uscirono molti valenti artisti; ma il primo che quei conservatorii fece salire a grande rinomanza fu il cavaliere Alessandro Scarlatti, che senza esitanza può dirsi il primo anello della catena dei grandi maestri della scuola di Napoli, la quale mai non sarà per terminare. I principii del bello musicale sono inalterabili, immutabili, come quelli del bello in tutte le altre arti. Questi non possono oggimai più alterarsi, non che perire, quali si siano le mutazioni che nella musica scenica il capriccio, la moda, il volubile gusto degli uomini e lo stesso mutar dell'età cagioneranno: variazioni riguardanti l'orditura

(1) Qui, al dire del celebre Lalande, « il cielo brillante e la fera-
» cità del suolo fa trionfare la musica. Pare che ognuno abbia il tim-
» pano nell' orecchio più delicato e più energico che in tutto il re-
» sto di Europa. Tutta la nazione è cantante; ogni gesto, ogni in-
» flessione di voce degli abitanti, ed anche la maniera della prosodia
» delle sillabe, respira l'armonia e la musica »

e le parti accessorie di essa, non però le essenziali che sono e saranno sempre le medesime, perchè il vero bello nè soffre alterazione alcuna nè invecchia mai. Quei principii piantati da quel caposcuola che fu Alessandro Scarlatti, vissuto dal 1660 al 1725, furono di poi fecondati mercè le cure di Leo, di Vinci, di Sarri, di Logroscino, di Gizzi, di Feo, di Pergolesi e di Francesco Durante. Quest' ultimo ampliò i precetti dello Scarlatti esponendoli con più chiarezza ed ordinandoli con tale metodo progressivo, che arrivò a stabilire quella grandiosa scuola che da quasi due secoli si è resa tradizionale, producendo compositori che del loro nome empirono ogni contrada dove ha culto la musica del canto. Ebbero in quel tempo voga Perez, De Majo, Duni, Egidio Romualdo, ed il celebre Nicola Jommelli, che colse grandi onori sulle scene, ed il suo emulo Nicola Piccini, fecondo di pensieri originali, grandioso nella musica giocosa, nel quale genere i maestri napolitani salirono a grandissima rinomanza.

Furono poi valenti compositori del XVIII secolo Antonio Sacchini, Tommaso Traetta, Giacomo Insanguine (detto *Monopoli*), Angelo Tarchi, Silvestro Palma, Giuseppe Farinelli, Luigi Mosca, Stefano Pavesi, e molti altri sparsi nelle principali città d' Europa, e figli tutti della grande Scuola Napolitana. Allora fu che giunse a tanta fama, che per ogni dove accorrevano giovani a studiare nei nostri conservatorii. Il buon gusto della scuola di Napoli venne prima propagato in Italia dal Geminiani di Lucca che fu allievo dello Scarlatti, dal Gazzanica di Venezia allievo del Sacchini, dal Fioroni di Milano e dal Rusti di Roma che appresero dal Leo, dal Fiocchi romano che apparò dal Fenaroli, dal Minoja di Lodi discepolo del Sala, e dal Semiani di Carrara ch'ebbe a maestro Francesco Durante. Dipoi venne parimente esteso in tutta Europa, e colà naturalizzato dal Terradeglias di Barcellona, che studiò in Sant' Onofrio sotto Durante; dal Dol uscito dai Poveri di Gesù Cristo e

allievo di Scarlatti e Durante; da Espié de Lirou di Parigi allievo di Piccini; dal Rigel di Franconia che apprese dal Jommelli; dal Geveaux di Bazieres, dal Gresnik di Liegi, e da Isouard di Malta che furono allievi del Sala; dal Langlé (poi membro del Conservatorio di Parigi) che imparò dal Cafaro; da Della Maria di Marsiglia discepolo del Paisiello; da Abos e Choron che impararono da Banesi allievo di Leonardo Leo; da Rodolphe di Strasbourg, che fu discepolo del Traetta e del Jommelli; e dal Grétry che apprese dal Casale (1). A somma nostra gloria è da rammentarsi che tra gli stranieri usciti dalla scuola di Napoli si contano Adolfo Hasse (detto il Sassone) allievo dello Scarlatti, ed il celebre Giuseppe Hayden che studiò con Nicola Porpora, como con Giacomo Tritta fece severi studi l'egregio Meyerbeer. Qui pure ricevettero insegnamento e vennero ad ispirarsi Herold, ed i grandi maestri della Germania Haendel, Glück, Schwanbergen, ed il gran Mozart (2), che tutti appresero nei conservatorii di Napoli o dai maestri napolitani usciti dalla nostra scuola. Sicchè noi ripetiamo col Grossi, che tutta la colta Europa attonita ha ammirato ed ammira questa famosa scuola, e da essa ha preso il modello e le regole

(1) Grétry, *Essai de Musique* pag. 131, seg. ediz. di Parigi, dice « che la Scuola italiana è la migliore ch'esista, tanto per la composizione che per il canto. La melodia degli Italiani è semplice e bella. . . . . Con qual piacere io mi trovai ad un tratto nelle praterio smaltate di fiori, dove si sarebbe detto che un genio benefico mi avesse trasportato dalla terra a' cieli! Ma quale fu la mia sorpresa allorchè intesi i canti italiani?... Questa fu la prima lezione che ricevetti in un paese ove lo cerreva per istruirmene. Le contrade settentrionali d'Europa non hanno mai prodotto artisti segnalati che non abbiano fatto un soggiorno nell' Italia. Sembra al certo che questo sia un tributo da pagarsi a quel clima privilegiato, che in ricompensa no assicura la loro riputazione. »

(2) Amedeo Mozart, di anni 19, fu dal padre condotto in Napoli nel 1769 ad apprendere dai maestri napolitani le buone regole musicali ed il buon gusto della nostra scuola.

per emendare sì nobile arte. Lulli di Firenze, invitato da Luigi XIV a Parigi, divenne il riformatore della musica francese, che tolse dalla scipitezza in cui era fino allora languita, spianando col suo genio la via a coloro che lo seguirono. Più tardi Sacchini e Piccini furono anche i rigeneratori del Teatro lirico Francese, ed altri diffusero i lumi di quest'arte sublime in tutta l'Alemagna; in guisa che se oggi le composizioni dei Tedeschi ritornando a noi sembrano nuove, gl'intelligenti dell'arte che attentamente le considerano, vi riconoscono con chiarezza lo svolgimento dei principii stabiliti ed insegnati da Francesco Durante e da Leonardo Leo. Qual gloria non è dunque questa per noi e per l'Italia ripristinatrice prima d'ogni altra nazione di arte sì bella?.... Essa è ben degna di quel saluto che nei più bei giorni di Roma rese a lei il gran Poeta di Mantova:

» Io ti saluto, o terra di Saturno,
» Madre de' frutti e d' uomini feconda:
» Degne di laudi l'opre tue primiere,
» E le bell' arti ad illustrare imprendi.

Brillarono ancora nel secolo XVIII i due grandi genii Giovanni Paisiello e Domenico Cimarosa: il primo compositore d' innumerevoli opere piene di soavi melodie o di vivaci e facili pensieri, ed inventore di tante novità (come a suo tempo si vedrà) che molto fecero progredire l'arte; il secondo fecondo compositore di opere giocose, trattate con originalità di motivi, con vivezza meravigliosa di belle frasi, che naturalmente scaturivano dal suo vasto ingegno. Egli che coi suoi originali *parlanti* può dirsi aver quasi creato una nuova *opera buffa*, intraprese del pari a nobilitare il dramma lirico, dandogli novelle forme con pellegrine melodie, e continuando ad arricchire la parte strumentale con nuovi effetti, preparò quel progresso all'opera seria che poi era riserbato al sommo Rossini di ampliare e portare alla sua maggiore altezza.

Nel passato secolo ebbero [illegible] ancora le opere del Tritta, di Pietro Guglielmi e di Valentino Fioravanti per soavità di canto, varietà di forme, [illegible] pontuerità di melodie e schiettezza di accompagnamento. Cessata la vita di alcuni di questi grandi ingegni, pareva che la nostra supremazia musicale dovesse venir meno, ma ecco che nel febbraio del 1813 dal re Gioacchino Napoleone Murat fu nominato a direttore del R. Collegio di Musica di Napoli Nicola Zingarelli, reputato uomo di molta erudizione, il quale tenacissimo nei suoi severi principii, qual sommo sacerdote dell'arte mantenne e tramandò a' suoi successori e discepoli il sacro fuoco di quella scuola che tuttavia regge nel nostro Collegio di musica. Ma era serbato a questo secolo di gran progresso che questa bell'arte ricevesse più nobile incremento. Di fatti, nella aurora sua ecco spuntare quella meravigliosa organizzazione musicale, ornata da una rara finezza di spirito, Gioacchino Rossini, che ritenendo i principii e la purezza della nostra *scuola napolitana*, stabilisce un'era novella musicale, avendo dato all'arte del suo tempo una varietà nel ritmo ed una nuova fisonomia melodica tutta propria, siccome il Pergolesi fece alla sua. Da questo nuovo incremento sono usciti tanti begli ingegni che hanno arricchito le scene di sublimi produzioni. Fra questi meritano preferenza e colsero non perituri allori Vincenzo Bellini rapitoci immaturamente nel 1835, quando la sua musica commoveva il mondo intero e la sua fama faceva sconfortare gli emuli della sua età; e Saverio Mercadante, che qual successore dello Zingarelli, l'Europa tutta da lungo tempo saluta come vero sostenitore della nostra bella scuola.

II.

Dalle notizie storiche ed opere di Villarosa, De Stefano, Engemo, Celano, Sigismondi, Perrino [illegible] e da varii documenti esistenti sì nelle biblioteche di Napoli [illegible] e sì nell'Ar-

Digitized by Google

chivio patrimoniale del Real Collegio di Musica, risulta che nell'età precedente a questa vi furono in Napoli quattro Istituti d'istruzione musicale, che in generale portavano il nome di Conservatorii, cioè dei Poveri di Gesù Cristo, di Sant'Onofrio a Capuana, di Santa Maria di Loreto e della Pietà de' Turchini. Eran essi il vero efebèo della musica: in essi perpetuavasi la buona Scuola, che più facilmente si propagava, ed il fuoco sacro ne serbavano: in essi pel corso di tre secoli furono ammaestrati egregi sonatori, cantanti e compositori di musica rinomatissimi. Nella prima e seconda metà del XVI secolo furono opere di carità, fondate da privati ricchi cittadini a beneficio dei figli di professori di musica, di quelli nati di poveri parenti, e dei fanciulli orfani che abbandonati si trovavano nudi e scalzi per le pubbliche vie e nelle bettole, per dar loro pane, vesti, tetto, ed educarli nei sani principii della morale e della religione. Furono insomma istituti di vera pietà cristiana, nei quali l'arte non entrava, se non, per così dir, di straforo.

Non si conosce con precisione quale dei quattro conservatorii fosse stato fondato il primo. Da un'antichissima tradizione che si tramandò di secolo in secolo e di generazione in generazione, e che si ritiene come vera nell'attuale Collegio di musica, si ha che il primo conservatorio fosse stato quello dei Poveri di Gesù Cristo. Sebbene una diversità di epoca di fondazione si scorga fra il Celano, Cesare Engenio ed il Villarosa, pure non cade dubbio che detto Conservatorio esisteva nell'edifizio che fin dal 1744 fu destinato a seminario diocesano (1). Il Celano sostiene che il

(1) Situato nella piazza della Chiesa dei PP. dell'Oratorio, da noi chiamato *Gerolomini;* ed ebbero questo nome perchè i primi di una tale congregazione che in Roma si unirono per opera di San Filippo Neri, usciti erano dalla Casa detta di San Girolamo della Carità, la quale denominazione conservarono ancora in quella detta di Santa Maria in Vallicella, ove passarono per volere di quel santo, e da questi uscirono poi coloro che la casa dei Filippini in Napoli fondarono.

conservatorio suddetto venisse fondato venti anni dopo quella di Santa Maria di Loreto, che porta la data di fondazione del 1535, e perciò nel 1555. Cesare Eugenio, nella sua *Napoli Sacra*, dice che si diede principio a questa santa e caritatevole opera nel 1589, cioè cinquantaquattro anni dopo quella di Santa Maria di Loreto, e Giuseppe Sigismondi sostiene l'opinione di Cesare Eugenio. Il Marchese di Villaro poi sostiene che il Conservatorio dei Poveri *Jesu Christi* sia il più antico di tutti.

A noi che dobbiamo riguardare questi conservatorii dal lato dell'istruzione musicale e relativamente al progresso della scuola musicale di Napoli, non incumbe disaminare quale di questi autori debba riputarsi più esatto investigatore dell'età di prima fondazione, considerati quei luoghi come istituti di beneficenza. In riguardo all'arte diciamo che i più antichi risultamenti li troviamo a noi dati dal conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo, ove dallo Scarlatti si fondava la nostra scuola; e quindi gradatamente, secondo l'ordine come vengono qui indicati, Sant' Onofrio, Santa Maria di Loreto, Pietà dei Turchini. Troviamo inoltre che la soppressione del primo avvenne nel 1744, quella di Sant Onofrio nel 1795, quella di Santa Maria di Loreto nel 1806, e finalmente quella della Pietà de Turchini nel 1808. Non si poteva da noi seguire un ordine diverso da quello che da siffatti elementi risulta, e quindi abbiamo reputato nostro obbligo di dover parlare prima del conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo, poi di Sant' Onofrio, indi di Santa Maria di Loreto, ed in ultimo della Pietà dei Turchini, con cui il nome di *Conservatorio* per gl'istituti d'istruzione musicale rimase abolito, e vi fu sostituito quello di *Real Collegio di Musica* con la giunta del nome del luogo ove era situato, e però fu in primo chiamato di San Sebastiano, e poscia di San Pietro a Maiella, denominazione che al presente conserva.

Digitized by Google

CAPITOLO I.

Conservatorio de' Poveri di Gesù Cristo.

§. I.

CENNO STORICO.

Pare che questo Conservatorio sia stato fondato da Marcello Foscataro terziario di San Francesco d' Assisi, di Nicotera, città della Calabria Ultra prima. Il Foscataro, mercè elemosine raccolte dai Napolitani, acquistò il luogo, ed accomodò la chiesa dedicandola alla Madre di Misericordia; indi formolò le regole, che fece approvare dall' arcivescovo cardinale di Napoli di quel tempo, Alfonso Gesualdo, ed incominciò ad ammettervi poveri fanciulli dispersi per la città dell' età di anni sette ad undici, che giunsero sino al numero di cento, e venivano alimentati, vestiti con sottana di color rosso e con zimarra azzurra (1), ed istruiti nella lingua italiana e nella musica; ogni cosa a spese della carità privata. Erano governati da due canonici della cattedrale di Napoli. Non esistendo nell'Archivio patrimoniale del Real Collegio di Musica alcuna carta riguardante il detto conservatorio dei Poveri *Jesu Christi*, non si può affermare se avesse avuto patrimonio di beni fondi o di annue entrate che di presente facessero parte dell' azienda del Collegio di Musica, o pure se fossero state appropriate dai governi *pro tempore* per effetto delle diverse leggi pubblicate nel Regno di Na-

(1) *Sottana*, veste lunga dal collo fino a' piedi che usano di portare i cherici.

Zimarra, sorta di sopravvesta lunga.

poli. Cesare Eugenio, nella sua *Napoli Sacra* pubblicata nel 1624, con parole che giova riportare, così racconta « Diede principio a questa santa caritatevole opera nel 1589 » Marcello Foscataro di Nicotera città delle Calabrie, ter- » ziario dell'Ordine di S. Francesco d'Assisi, che di pre- » sente vive; il quale, ispirato da Dio, cominciò a raccoglie- » re i poveri putti, che andavano dispersi per Napoli, e » morivano di fame e di freddo, e volle che andassero con- » forme il suo abito, come di presente, e fossero chiamati » i *Poveri di Gesù Cristo*. Indi nell'anno 1598 con limosine » raccolte dai Napolitani comprò il presente luogo, e quindi » accomodò la Chiesa, che di presente veggiamo, e la de- » dicò alla Madre di Misericordia sotto la cui protezione » militano: opera in vero molto degna di annoverarsi in » Napoli, e perciò che ne risulta grandissimo beneficio ed » utile della Città, acciò non abbia gente oziosa e disutile. » Quivi si raccolgono i figliuoli di tutte nazioni, purchè » sieno di sette anni, sino agli undici, conforme all'istituto » e regole firmate dall'Eminenza del Cardinale Gesualdo » Arcivescovo di Napoli; ed anche la notte si raccolgono » dalle taverne, e dalle stalle, e luoghi vili della città, e » quivi primieramente si attende con ogni diligenza a far » loro imparare la Dottrina Cristiana, e dopo si danno ai » maestri ad imparare le arti meccaniche conforme la ca- » pacità e il genio di quelli. Per governo di questo luogo » l'Arcivescovo di Napoli eleggeva due Canonici del Capi- » tolo di Napoli, i quali tengono per Rettore un Sacerdote » di buona vita, e due maestri, l'uno di grammatica, e » l'altro di canto, e vivono di elemosina. »

Anche Giuseppe Sigismondi, amantissimo delle cose della musica, e che per molti anni ebbe a custodire i libri che riguardano tali materie nella qualità di bibliotecario del Real Collegio di Musica, e mio antecessore, nella descrizione che fa della città di Napoli, parlando dell'origine di questo Conservatorio scrive così: « Santa Maria a Colonna ap-

Digitized by Google

» partiene oggi al Seminario Diocesano che le sta allato.
» Era un antico Conservatorio di Orfani detto dei Poveri di
» Gesù Cristo, fondato nel 1589 da Marcello Foscataro colle
» limosine de' Napoletani per rinchiudere gli Orfani che an-
» davano vagabondi per la città, ed impararvi la musica, e
» perciò vestivano di panno bigio di San Francesco. Ma nei
» tempi del Cardinale Iunicio Caracciolo Arcivescovo di Na-
» poli (nota il Villarosa) vestivano gli alunni con la così
» detta *sottana* di color rosso e *zimarra* azzurra. »

Le cose di questo Conservatorio durarono in questo modo insino al 1715, nel tempo che era Arcivescovo di Napoli il cardinale Pignatelli Francesco dei duchi di Monteleone. In quel tempo fu ridotto la Chiesa e tutto l'edifizio col disegno di Antonio Guidetti, e sulla porta si leggeva la seguente iscrizione :

D. O. M.

DEIPARAE DE COLUMNA SACELLUM
SACRAM LAXATUM IN AEDEM
FAUSTO EIUSDEM VIRGINIS NOMINI MARIA
NUBIS ET IGNIS PRAEFERENTI COLUMNAM
UT OMNES JESU CHRISTI FIDELES PIA MATER
CHARITIS IGNE PERURAT
GRATIARUM IMBRE PERFUNDAT
FRANCISCUS S. R. E. CARD. PIGNATELLUS
PRAE. SUB. URBIS COLLEGII PRAESES
INAUGURAVIT
ANNO
MDCCXV.

Nel 1744 dall' arcivescovo di Napoli cardinale Giuseppe Spinelli dei marchesi di Fuscaldo quel conservatorio fu del tutto soppresso, perchè volle l'eminentissimo destinare il luo-

go ad uso di seminario, che fu detto *Diocesano*, e sulla porta laterale a quella della Chiesa si leggeva:

Seminarium Archiepiscopale Diocesanum

I fanciulli che ivi erano, furono distribuiti negli altri conservatorii, cioè in quelli di Sant' Onofrio, di Loreto e della Pietà de' Turchini (1); ed una delle più forti ragioni tra le altre, messe in mostra dal cardinale Spinelli per l'abolizione di questo Conservatorio, fu appunto quella, debolissima se vuolsi, che dell' istruzione traevan profitto più i forestieri che i Napoletani.

Sulla porta d' ingresso per molti anni si leggeva questa semplice iscrizione:

PAUPERUM JESU CHRISTI
ARCHIEPISCOPALE COLLEGIUM

§. II.

OSSERVAZIONI ARTISTICHE.

Nel Conservatorio noto sotto il nome de' *Poveri di Gesù Cristo* l'arte incominciò ad avere le sue fondamenta, del pari che i primi suoi incrementi. In esso, da Alessandro Scarlatti, che fu il primo a rompere le pastoie degl' inviluppati intrecci di un insipido *contrappunto* (2) senza espressione,

(1) Molti pretendono che fossero riportati soltanto in Sant' Onofrio e Loreto.

(2) Gli antichi notavano i segni dei suoni con semplici punti, e componendo a più parti li allogavano l' uno sopra l' altro, o l' uno contro l'altro; ecco da ciò la parola *Contrappunto*, che presso a poco è la stessa cosa che composizione; se non che composizione può dirsi il canto di una sola parte, e contrappunto è una composizione a due od a più parti differenti: ma oggi nel vero senso della parola il con-

senza canto e senza leggiadria, si fondò quella scuola divenuta famosa e tradizionale sino ai nostri tempi, che fu la prima a dare allo studio vero del contropunto la chiarezza, le grazie e la cantabile disposizione delle parti, conservando la nobiltà e la semplicità convenevoli, ed introducendovi il concetto delle combinazioni armoniche della Scuola Romana. Egli sgombrò dal rancidume che lo inviluppava la melodia che rese espressiva, ed incominciò a riformare la parte strumentale.

Venne di poi il Durante, che ampliando e rendendo più melodici i precetti del suo maestro Scarlatti, aggiunse il vanto di fissare la tonalità, che quantunque iniziata dal Monteverdi, a lui devesi il merito di averla ben determinata, come pure il modo di guidare le modulazioni, e di stabilire un'armonia ben conforme al senso e forza della frase ed al sentimento del componimento musicale.

Successe il Pergolese, che iniziò un nuovo periodo coll'unificare, svolgere e ben condurre la melodia, la quale arricchì di novelle grazie, dandole varietà nel ritmo e una fisonomia che prima non aveva; maneggiò ancora lo stile forte, accompagnandolo con uno strumentale sempre melodico. Diede ai bassi, così detti *caminanti* (1), un andamento cantabile.

trappunto non è che la scienza di ben comporre le diverse parti in un pezzo a solo od insieme.

(1) Basso *continuo*, *sonante*, volgarmente detto *caminante*, che suona lo stesso, è così chiamato perchè dura senza interruzione alcuna dal principio sino alla fine di una composizione musicale. Suo scopo principale, oltre il regolare l'armonia, è anche quello di sostenere la voce. Il Basso continuo, sonante, caminante, fu inventato nel 1609 da Lodovico Viadana come pretese il De Villars, o Lodovico Viana come scrisse G. G. Rousseau, nativo di Lodi, ch'era maestro alla cattedrale di Mantova, il quale introdusse il primo i concerti nelle chiese, ed in essi il basso sonante, o per dir meglio fu il primo ad usarlo. I principii ne furono esposti in un'istruzione scritta in latino ed in tedesco, messa dall'autore in testa di una raccolta di mottetti di sua composizione.

Compose le arie, che accompagnò con uno strumentale diverso dalla cantilena dell'attore, ma sempre nel carattere della composizione; ed incominciò ad unire due violini con motivi diversi; e sebbene, come alcuni pretesero, in questa invenzione fosse stato preceduto dal Sammartini, pure il modo di fare scorrere con bella novità e piacevole effetto i secondi in modo tutto diverso dai primi violini, devesi a lui. Finalmente fu egli che stabilì doversi considerare l'espressione drammatica come lo scopo principale dell'arte (1). Nella musica sacra mostrò che

(1) La superiorità della scuola napolitana e l'influenza che gl'intermezzi italiani produssero sopra l'opera comica francese, è stata feconda d'ottimi risultamenti, secondo l'asserzione degli stessi autori francesi. E non è quistione solamente di Pergolesi, di cui fu considerato come tipo la sua *Serva Padrona*, ma benanche di Leo, d'Orlandi, di Rinaldo di Capua, di Jommelli e di molti altri, le cui produzioni furono rappresentate durante i venti mesi del soggiorno de' *Bouffons Italiens à Paris*. E sul proposito si legge nel citato opuscolo del De Villars : « Grâces à ces intermèdes l'Opéra comique français perdant » son caractère forain monte à la dignité d'un théâtre national. Sous » leur inspiration, Blavet écrit *Le Jaloux Corrigé, pastiche italien*; » Monsigny compose *On ne s'avise jamais de tout*, qu'il intitule » *Opéra bouffon*, en un acte (Paris, Huë 1761); Dauvergne, *Les Troqueurs*. Cette forme de rondo, cette coupe de morceaux, leur vive » allure, leur esprit, que nous trouvens dans *Rose et Colas* et dans » les oeuvres qui suivirent, nous les devons à ces pauvres diables qui, » passant les monts, fécondèrent notre genre de musique éminemment » national, et qui dans notre ingratitude nous chassâmes, tout en gardant la sémence fécondante et renovatrice.»

E parlando dell' intermezzo della *Serva Padrona*, così continua : « Quatre ans après sa sortie du Conservatoire, à l'âge de vingt-trois » ans, Pergolesi donna en 1733 au Théâtre de Saint-Bartholomé, la » *Serva Padrona*. Ce ne fut donc que vingt-deux ans après, au mois » d'août de l'année 1752, qu'une troupe de bouffons italiens, sous la » direction de Bambini, vint représenter des intermèdes dans la salle » même de l'Opéra. On ne s'attendait guère que de si fortes querelles allaient s'élever à leur sujet, et l'administration de l'Opera ne » voyait dans cette troupe et son bagage musical, qu'un reponssoir » pour les beautés, les mises en scène des chefs-d'oeuvre de son ré-

il fine principale nel comporre esser dovea l'espressione della parola, spogliando quel genere di tutte quelle scolastiche combinazioni che confuso lo rendevano.

Dal Vinci si ebbe principalmente la melodia sugli accordi, e fu mirabile nella forza e vivacità delle immagini. Perfezionò il *recitativo* obbligato iniziato dallo Scarlatti, e meglio sviluppato dal Durante e dal Porpora, dandogli vigoria d'orchestra e sentita declamazione, degna di un dramma serio (1).

Dal detto di sopra viene maggiormente giustificata la credenza ritenuta finora come certezza, che questo conservatorio fosse stato il primo a sorgere per la musica, e che in esso abbia avuto principio la Scuola Napolitana.

» pertoire, s'applaudissant d'avance d'atteindre le double résultat de » faire briller davantage les ouvrages français, d'écraser et de rele- » guer à un plan obscur, infime même, pensait-elle, cette audacieuse » musique ultramontaine qui portait dans ses rires, ses farces, ses » ariettes et son recit, non seulement la guerre, mais une victoire » reformatrice ».

(1) Il Recitativo, che trovato da Caccini, Peri e Monteverdi, venne perfezionato poi dal Carissimi, che gli diede un canto più facile, più naturale e più vicino all'accento del parlar famigliare, non è che un discorso recitato in un tono musicale, ed armonicamente accompagnato. È una maniera di canto che si avvicina molto alla parola, una declamazione in musica, nella quale il musicista deve imitare per quanto è possibile le inflessioni di voce del declamatore. Questo canto è chiamato *recitativo*, perchè esso si applica alla narrazione o racconto che si usa nel dialogo drammatico.

Recitativo obbligato è quello che obbliga il recitante e l'orchestra l'uno verso l'altro ad intendersi mutuamente. Questo passaggio alternativo di *recitativo* e di *melodia*, rivestito di tutto il brillante della orchestra, riesce di molto effetto nelle grandi situazioni drammatiche.

CAPITOLO II.

Conservatorio di Santo Onofrio a Capuana (1).

§. I.

CENNO STORICO.

Fu indicato sotto questo nome per essere posto nella contrada di Capuana, dirimpetto all'antica reggia de're di Napoli detta *Castel Capuano*, destinata in seguito, come ora trovasi, per *Palazzo di giustizia*, volgarmente chiamato *Vicaria* (2). La menzione più antica di questo Conservatorio si trova fatta da Pietro de Stefano nella sua Descrizione de' luoghi sacri di Napoli: « Santo Onofrio, egli scrive, è una cappella sita » dentro la Porta di Capuana, e proprio all' incontro del » gran Palazzo di giustizia, oggi detto Vicaria. Non have » alcuna intrata ferma. Si regge per mastria, e li nostri vi » fanno celebrare messe nel giorno del Santissimo Corpo di » Cristo, con un bello ingegno, e danno per ciascun anno » due libbro di candele di cera all' Abate, qual è lo Reve- » rendo Giacomo Alfonso Alberto. » L'epoca certa della fondazione di questo Conservatorio s'ignora: solo si conosce per

(1) In prospetto vedesi la bella porta detta *Capuana*, tutta adorna di bianchi marmi con bei lavori di trofei e cose militari, opera di Giuliano da Majano, quivi trasportata dal Sedil Capuano nel 1535. Fu tolta la statua di mezzo rilievo di Ferdinando I° d'Aragona, e vi furono poste le armi di Carlo V, in mezzo a due statue anche di marmo dei santi protettori Gennaro ed Agnello; e ciò in memoria dell' ingresso fatto da Carlo V per questa porta in detto anno.

(2) *Vicaria* detta così perchè in esso edifizio risedeva il vicario del re che amministrava la giustizia.

tradizione che fu il secondo ad aprirsi; ed in effetto nel 1600 molti cittadini delle ottine e contrade di S.ª Caterina a Formiello, di S.ª Maria Maddalena, di S.ª Maria a Cancello e di S.ª Sofia formarono un' arciconfraternita sotto il titolo dei Bianchi, e con la questua e con le esequie acquistarono l'edificio adiacente alla detta cappella, composto di due piani, riducendolo ad asilo di orfani di detta ottina, che giunsero sino al numero di 120 , e venivano istruiti nella cristiana pietà, ed imparavano la musica così di canto come d'ogni sorta di strumenti sotto eccellenti maestri.

Era di molto progredita siffatta opera caritatevole, ed accresciuti i proventi, sia colla rendita di beni fondi e capitali lasciati dalla pietà dei fedeli , sia coi proventi che gli alunni percepivano non solo dalle musiche che eseguivano nelle chiese della capitale e nelle case dei privati, ma benanche da quelle fatte nei dintorni di Napoli, sia col profitto dell'esequie di fanciulli e fanciulle, nelle quali gli alunni solevano per un'usanza introdotta andare vestiti da angioli, sia con quello delle processioni, ove vestivano le cotte (1), poichè venivano sempre per tali servizii rimunerati, e più per alcune franchigie onde fu il pio luogo beneficato dal re. Sciolta la detta arciconfraternita, fu fondato un Conservatorio sotto il titolo di *Sant' Onofrio* , diretto da un governo , vestendo gli alunni sottana bianca e zimarra bigia , e perciò venne chiamato Sant' Onofrio de' Bianchi. In appresso vennero ammessi in detto Conservatorio anche i forestieri , pagando al luogo tenue mensuale compenso, e si obbligavano a servirlo per alcuni anni al di là del tempo fissato per l'uscita , e ciò secondo che si conveniva con pubblica scrittura.

In quel tempo il conservatorio veniva governato da un delegato regio e da sei governatori, e fu allora che i convittori furono aumentati al numero di centocinquanta (2).

(1) *Cotta*, sopravvesta di pannolino bianco che portano nell'esercitare i divini uffizii gli ecclesiastici.

(2) Per la rendita di questo Conservatorio vedi 2ª Appendice, num 1.ª

Il governo del re, avendo bisogno di un luogo per uso di caserma, stabilì con decreto del 1.° febbraio 1795, o come altri scrisse 1797, quello di S. Onofrio, riunendo questo Conservatorio a quello denominato di S.ª Maria di Loreto. Valenti maestri, che furono i primi a fondare la Scuola Napolitana, come Searlatti, Durante, Leo, Feo, Cotumacci, insegnavano la musica, ed ebbero la gloria di avere per discepoli Gizzi, Terradeglias, De Majo, Jommelli, Piccini, ed il primo melodico di quel tempo, Giovanni Paisiello.

§. II.

OSSERVAZIONI ARTISTICHE.

Il Conservatorio di S. Onofrio, che cronologicamente vien chiamato secondo nell'ordine progressivo dei Conservatorii, non mancò, in ordine all'insegnamento della musica, di dare notevoli risultamenti, e di far progredire le innovazioni portate dagli allievi dei *Poveri di Gesù Cristo*, cioè da Durante, Pergolesi, Vinci, e dal loro venorando maestro Alessandro Scarlatti. Jommelli, allievo di questo conservatorio, fu quello che meglio svolse il tessuto musicale, tanto in riguardo alle parti cantanti, quanto agli strumenti, rendendo più variata la condotta delle sue composizioni. Egli fu colui che più dei suoi predecessori pose grande accuratezza, eleganza e sapere nel suo *quartetto* d'accompagnamento; e sebbene il Sammartini fosse stato il primo a far sentire il lavorio separato delle viole, pure fu il Jommelli che introdusse e determinò una parte reale per la viola, che prima era quasi sempre negletta o condannata a raddoppiare il basso; perciò con fondata ragione può dirsi d'aver egli fatto il primo passo a rendere in appresso più brillante la parte strumentale. Egli adoprò ricercatezza nella parte modulativa, con transizioni che forse in quei tempi potevan chiamarsi alquanto

arrischiate, ma che pure producevano nuovi e svariati effetti, ed aggiunse maggiore energia di espressione al *recitativo obbligato*. Le sue composizioni sono piene di estro, di novità, d'armonia e di espressione. Egli è il Pindaro, l'Ariosto della musica, ed il suo stile riunisce arditamente tutti i pregi dei differenti generi musicali.

Paisiello rese più chiara e nitida la melodia, ed abbellendola di particolari più interessanti, le fece acquistare quella soavità, eleganza e sentimento che s' insinuava fino al cuore. A lui si devono i *pezzi concertati*, le *introduzioni* nelle opere teatrali, e le *sinfonie ad un tempo* avanti di esse. Introdusse i *cori* nelle *arie* a diversi caratteri, ed arricchì l' orchestra col far cantare gli strumenti da fiato nei suoi drammi giocosi. Furono sue eminenti qualità l'unir sempre alla verità delle idee, all'unità del pensiero, alla convenienza dello svolgimento, il pregio della naturalezza. La maggior gloria ch'ebbe poi fu quella d' introdurre in teatro il genere misto, detto *semiserio*.

I finali, che furono inventati dal Logroscino, ma che pure questi lasciò incompiuti, ebbero dal Piccini, allievo di S. Onofrio, incremento maggiore, con l'intreccio delle differenti parti ridotte a divenire il soggetto di un coro piacevole e di grandissimo effetto. Ei gl'introdusse parimenti nelle opere buffe con cambiamenti di toni e movimenti che racchiudevano più scene, e così diedero luogo alla diversità de' ritmi ed alle svariate modulazioni, secondo il carattere dei diversi personaggi, passando dal tristo al lieto e dal buffo al serio. Siffatte novità introdotte dalla feconda originalità del Piccini, da prima alquanto sorpresero, ma poscia vennero adottate nelle commedie buffe di tutt' i teatri d'Italia.

In sostanza i più illustri di questo Conservatorio, Jommelli, Paisiello, Piccini, misero in un quadro più luminoso e più grandioso la semplicità de' canti, la purezza delle armonie, ed i tocchi larghi e leggieri adoprati dai loro predecessori, e finirono col dare maggiore slancio alla parte drammatica.

Anche nella parte del canto si trova che la scuola di questo Conservatorio ha dato il primo passo al suo miglioramento.

Domenico Gizzi, per consiglio del suo maestro Alessandro Scarlatti, aprì nel 1720 una classe particolarmente a ciò destinata, e formò tra gli altri allievi il celebre cantante Gioacchino Conti, di Arpino, che per riconoscenza al suo maestro prese il nome di *Gizziello*.

Digitized by Google

CAPITOLO III.

Conservatorio di Santa Maria di Loreto.

§. 1.

CENNO STORICO.

Nella prima metà del sedicesimo secolo, nel 1535, ai 29 giugno, un povero artigiano per nome Francesco, del quale s'ignora il casato, fondava una cappella nel largo di S. Maria di Loreto (1), e propriamente nell'ottina del Mercato, col proposito di raccogliere i fanciulli d'ambi i sessi poveri dispersi per la città di Napoli, e da un religioso di San Fran-

(1) L' Engenio pretende che Giovanni Tappia fondasse il Conservatorio di Loreto; invece fu il povero artigiano Francesco che fondò la cappella nel borgo di S. Maria di Loreto, alla quale poi si unì il Tappia quando la cappella fu traslocata in luogo più idoneo, accanto alla chiesa di tal nome, siccome in appresso si vedrà. Lo stesso Engenio riporta l'iscrizione ch'era in detta chiesa. Eccola:

JOANNI TAPIAE HISPANO
PROTONOTARIO APOSTOLICO
ET SINGULARI VIRTUTE SACERDOTI
QUOD PRIMUS NOSTRA AETATE
ROMAM USQUE DUCENS PUEROS
ORPHANOTROPHIUM IN HAC CIVITATE
INSTAURAVIT
SUB REGUM TUTELA
NE TANTI VIRI MEMORIA INTERMITTATUR
HUIUS SACRAE AEDIS OECONOMI
P. P.
OBIIT MENSE XBRIS A. S.
MDXLIII.

cesco faceva loro sentire la parola di Dio. Indi a poco molti nostri cospicui cittadini, ed in particolare quelli dell'olimo del Mercato, concorsero colle loro limosine a sostenere e promuovere la caritatevole istituzione, in modo che i fanciulli e le fanciulle venivano anche istruiti nelle lettere, non meno che nell'arte musicale. Venuto in cognizione della pia istituzione il sacerdote Giovanni di Tappia spagnuolo, residente in Roma, protonotario apostolico, volle coadiuvare la santa opera di carità assumendone la direzione, e volenteroso di ampliarla, cominciò da prima a girare per tutte le provincie del Regno di Napoli, limosinando di terra in terra e di casa in casa pel lodevole scopo. La pietà e liberalità dei nostri maggiori non fu sorda all'invito, e dopo un lungo pellegrinaggio ritornò in Napoli con abbondante questua. L'istituzione della cappella, fondata dall'artigiano Francesco, venne poi trasferita in più vasto luogo, vicino alla chiesa, che già esisteva nel 1561, di S. Maria di Loreto.

Questo edifizio, ceduto dal governo all'artigiano Francesco per collocarvi i fanciulli e le fanciulle che aumentati di numero non capiva più la Cappella del Mercato, venne da Giovanni di Tappia chiamato Conservatorio, e lo dotò ai 29 giugno 1560 del *Jus del Forno* e della *Beccaria*, e gli donò la nomina del *Mastro Mercato*, che al luogo apparteneva con questa clausola, *ad nostrum beneplacitum*, affinchè il concorso degli altri cittadini non venisse meno: nè s'ingannò in tale speranza. Aumentandosi il numero degli oblatori per l'amplificazione dell'opera, vennero dalla Piazza del Popolo destinati i maestri insegnanti ed i governatori in numero di sei, scelti fra i più cospicui cittadini napolitani, uno dei quali assumeva il titolo di delegato, ed era il presidente *pro tempore* del Sacro Regio Consiglio, dichiarando capo il vicerè, anche *pro tempore*, colla facoltà di poter nominare un personaggio che lo rappresentasse, il che fece pel primo in persona del duca di Monteleone, venendo al medesimo tempo tal facoltà munita della dichiarazione espressa, di essere

l'opera suddetta di fondazione dei privati, non ostante di essersi posta la detta opera sotto la regia protezione.

Nel 1565 fu dato il Conservatorio alla cura de' Padri Somaschi, per dirigerne la parte disciplinare, morale, religiosa e scientifica. Vi s'insegnava dalla nuda grammatica sino alla filosofia ed alla morale, e molti uomini eruditi nelle lettere sono usciti dalle scuole di questo Conservatorio.

Nel 1614 un tale per nome Antonio Battimelli lasciò la sua proprietà a questo Conservatorio, munendo la disposizione testamentaria della clausola che in contravvenzione alle sue disposizioni fatte a pro del Conservatorio, chiamava eredi i suoi collaterali.

Nel 1615 altro cittadino, Giovanni Mordini, lasciò la sua pingue eredità al Conservatorio della Madonna di Loreto, coll'obbligo di ammettervisi dugento orfanelli, ed in caso di contravvenzione, chiamava al godimento dei suoi beni come eredi le orfanelle povere di S. Eligio. Più tardi seguirono gli esempii suddetti la Parrocchia di S. Eligio Maggiore, quella di S. Caterina al Mercato, l'altra di S. Angelo degli Armieri, ed in ultimo quella di S. Giovanni in Corte (1).

Nel 1708, per volere del governo, d'accordo con quello del pio luogo, furono esclusi i Padri Somaschi, e data l'educazione degli alunni, per la parte disciplinare, morale, religiosa e scientifica, ai sacerdoti secolari.

Gli alunni dell'uno e dell'altro sesso, in due luoghi distinti e separati, erano in numero di ottocento. Ai tempi però di Alfonso Carafa cardinale arcivescovo di Napoli, le fanciulle furono aggregate ai Conservatorii della Annunciata e di S. Eligio, ed in Loreto rimasero i soli maschi.

Nel 1758, oltre ai fanciulli orfanelli dell'opera, si permise che potessero esservi ammessi anche alunni a pagamento per apprendere la musica, che quivi s'insegnava da

(1) In quel tempo le parrocchie potevano accettare donazioni dai fedeli, e sostituire assegni a pro dei filiani.

buoni ed esperti maestri di cappella e da valenti professori, tanto per gli strumenti da corda, quanto per quelli da fiato.

Il marchese di Villarosa, da taluno carte di questo conservatorio che ebbe l'agio di esaminare, ha potuto rilevare che nell'anno 1656 era stata eseguita una cantata da alcuni convittori, la quale aveva per titolo: *Il fido campione della divina provvidenza pel beato Gaetano Tiene*, musica di Andrea Morino di detto conservatorio. A questa preziosa notizia per la storia dell' arte ne aggiunge il Villarosa altra pure interessante, cioè che dal governo del luogo, nell'anno 1684, fu stabilito che vi fossero due maestri in vece di un solo che prima insegnava la musica; e vedremo in appresso il metodo che allora si teneva per impararla. Gli alunni di questo Conservatorio vestivano con sottana e zimarra di color bianco (1).

I maestri di questo conservatorio furono il celebre Alessandro Scarlatti, indi i rinomatissimi Durante e Porpora. E da questo Conservatorio uscirono il Traetta, il Sacchini, ed il famoso Pietro Guglielmi. Fra i maestri di violino insegnava il valente Nicolò Fiorenza, che componeva anche delle sinfonie, per quel tempo così piene di gusto e di grazia, ch'erano le sole stimate ed apprezzate, finchè non comparvero nel mondo musicale quelle del pindarico Giuseppe Haydn.

Nel 1797 furono uniti i due Conservatorii di S. Onofrio e della Madonna di Loreto in un solo, passando gli alunni del primo, che fu abolito, nel secondo di essi; e quando il Conservatorio di Loreto, con decreto di Giuseppe Napoleone dei 26 novembre 1806, si unì a quello della Pietà dei Turchini, l'edifizio di S.ª Maria di Loreto venne destinato ad uso di ospedale, il quale tuttavia chiamasi Ospedale di Lo-

(1) Sui beni posseduti da questo Conservatorio, vedi in fine la seconda Appendice, numero 2.

reto ; e nel recinto dell'atrio, propriamente sull'imposta del cancello che mena al giardino, si legge :

Un dì ad Apollo, ad Esculapio or sacro.

§ II.

OSSERVAZIONI ARTISTICHE

Contemporaneamente ai rapidi progressi che l'arte faceva nel Conservatorio dei *Poveri di Gesù Cristo* e di *Santo Onofrio*, anche in questo di *Loreto* sursero genii innovatori per migliorarla e spingerla a quell'altezza ove arrivò nella seconda metà del XVIII secolo.

La scuola di canto ch' ebbe cominciamento da Domenico Gizzi in S. Onofrio, fece i suoi grandi progressi col Porpora, anche allievo dello Scarlatti, e coi suoi seguaci Francesco de Feo ed altri, che là stabilirono quella grande scuola chiamata la *Scuola di Canto Italiana*. Da questa famosa scuola uscirono i più gran cantanti di quel tempo. Fu allievo del Gizzi, come è detto di sopra, Gioacchino Conti, chiamato *Gizziello*, e l' Angelina Sperduti, detta la *Celestina*. Da Nicola Porpora poi uscirono il cavalier Broschi detto *Farinelli*, il duca Gaetano Majorano detto *Caffarelli*, Humbert detto perciò il *Porporino*, ed altri che poi tramandarono i loro metodi al Marchesi, al Crescentini, ed in ultimo al Velluti, col quale finirono di mostrarsi sulle scene i canori elefanti (1). Furono anche allievi del Porpora la Regina Minghetti, la Salimbeni, l' Emilia Moltani, e la famosa Caterina Gabrieli. Dal Porpora

(1) Parini così scrive dei così detti musici:

« Abborro in sulla scena
« Un canoro elefante,
« Che si mantiene appena
« Sulle adipose piante
« E manda per gran foce
« Di bocca un fil di voce. »

la *cantata* ed il *recitativo obbligato* ebbero quasi vita novella, e lo provano le sue dodici *cantate* ed i *recitativi* col solo basso numerato, stampati in Londra nel 1735 e dedicati all' Elettore di Annover, che tuttavia formano l' ammirazione dei veri cultori della buona musica. Parimenti egli diede opera a vieppiù semplificare l'armonia e a ripulire la melodia. Il dramma giocoso ebbe stile più piacevole dal Logroscino, che nel genere *burlesco* si mostrò un genio originale e fecondo. Egli fu puranche l' inventore dei *finali*, come si è detto di sopra, che più tardi perfezionati ed ampliati dal Piccini, ebbero tanto successo nell'opera buffa, ed indi a poco anche nell'opera seria e drammatica. I pezzi d' insieme, e quelli detti *concertati*, introdotti nell' opera seria da Pietro Guglielmi, acquistarono più importanza, e furono fatti da lui con più lavorio e pieni di begli effetti. L'arte poi ebbe un grande slancio nell'opera buffa col Cimarosa, e con lui le arie cominciarono ad avere quella passione drammatica che la scena esigeva. Egli di più incominciò con varietà maggiore a maneggiare l' orchestra, e con più ardimento diede vaghezza all'impasto delle armonie. Può dirsi d'avere egli creato una nuova opera buffa nei così detti *parlanti*, innovando le forme drammatiche e comiche. Fu anche il primo ad introdurre con frequenza i terzetti e quartetti nelle opere teatrali (1), pregi tutti che dopo possederono i maestri italiani in grado eminente. Fu allievo di questo conservatorio Fedelo Feneroli, che compose quella pratica di *Partimenti* (2), la quale, dopo quello di Durante e Leo, è il più conducente melodico sistema per lo studio

(1) In tutti i drammi di Metastasio, che non son pochi, si trova appena un solo quartetto nell'opera intitolata *La Didone abbandonata*, ed anche in tal posizione, che oggi si chiamerebbe appena un quartettino. Ciò indica chiaramente come nella seconda metà dello scorso secolo erano i quartetti una verissima eccezione.

(2) *Partimento* si chiama un basso cifrato coi numeri o senza, meglio detto *armonia sonata*, da eseguirsi armonizzandolo sull' organo

dell'armonia dal primo sino all'ultimo periodo della composizione. Finalmente collo Zingarelli, il più tardo allievo di questo conservatorio, la *disposizione* delle *quattro parti* acquistò più chiarezza, eleganza e bell'effetto, perchè seppe dare a ciascuna voce un movimento tanto commodo, che l'orecchio più delicato non vi trova cosa alcuna da riprendere nè da desiderar di meglio.

---

o sul cembalo, e da servire per accompagnamento al coro, al canto ed a qualunque strumento. Studio preliminare a quello del contrappunto.

Digitized by Google

CAPITOLO IV.

Conservatorio della Pietà dei Turchini.

§ I.

CENNO STORICO

Ebbe principio questo Conservatorio nello scorcio del XVI secolo. Trovandosi la città di Napoli nel 1513 afflitta da varie calamità, Mario Carafa cardinale arcivescovo di Napoli ordinava orazioni e digiuni al popolo, che s'adunava ogni giorno innanzi alla strada chiamata con nome spagnuolo *Rua Catalana* fin dai tempi del Boccaccio, nella chiesetta della *Pietatella*, oggi parrocchia. Il Castelli chiamò questa Chiesa *Incoronatella*, e così oggi si chiama ancora, e l'arcivescovo fondava la confraternita detta dei Bianchi di *Santa Maria della Incoronatella*, collocandola nella chiesa di tal nome. Alla direzione della confraternita e delle persone veniva preposto il sacerdote D. Orazio del Monte. Un giorno, dopo le solite preghiere, venne ispirato a quelle devote persone di ergere in quel luogo un Conservatorio, o godendo il Del Monte riputazione di uomo dotto e savio molto, a lui si diede l'incarico nel 1584 di formolarne i capitolati ossia regole (1),

(1) Questo è stato il primo Conservatorio, ch'essendo pure fondato dalle spontanee largizioni dei privati, volle mettersi volontariamente sotto la regia soggezione, sottoponendo fin dalla sua fondazione le regole al re Filippo II di Spagna per approvarle, ed in seguito anche le modifiche più tardi portate a queste, quando ingrandito l'edifizio fu al caso di ricevere maggior numero di alunni; e fu il re Filippo III che sanzionò questi secondi regolamenti, cosa che non credevano nè necessaria nè utile fare gli altri Conservatorii, che si limitarono solamente a mettersi sotto la regia protezione.

che presentarono per l'approvazione a Filippo II di Spagna, dal quale passate a Don Pietro Giron duca di Ossuna, vicerè di Napoli, da costui vennero commesse agli 8 giugno 1584 al reverendo cappellano maggiore D. Gabriele Sanchez per la revisione, correzione ed osservazioni. Esso reverendo cappellano ai 25 luglio dello stesso anno dette il suo parere, anche col voto favorevole di D. Antonio Davis presidente della Regia Camera, dicendo che il *beneplacito* di Sua Santità s'intendesse riguardare la sola parte della *giurisdizione ecclesiastica*.

Con queste regole fu stabilito che in una casa accanto alla loro chiesa si raccogliessero i figliuoli poveri, che andavano dispersi e raminghi per la città, non meno che quelli i cui genitori mancassero di mezzi per alimentarli, e chiudendoli in questa casa, si facessero educare nelle opere di *pietà*, nelle *lettere* e nelle *arti diverse*, vestendo da chierici con abito lungo e berretto *color turchino*, e da ciò sembra che detta arciconfraternita, deponendo il nome dell'*Incoronatella*, prendesse quella della *Pietà de' Turchini* (1).

Accresciuta l'opera, ed essendosi di molto aumentato il numero dei figliuoli in modo che quella casa non ne poteva più contenere, la congregazione cercò altrove luogo più idoneo, e con elemosine e proprie sostanze acquistò alcune case di proprietà del duca di Nardò, e propriamente quelle di rimpetto all'altra chiesa dell'*Incoronata* nella piazza di Fontana Medina, ove sono le dipinture di Giotto (2).

(1) Pare che questo Conservatorio fosse istallato da prima per educare i giovanetti raminghi che si trovavano dispersi per la città, nelle opere di pietà, nelle lettere e nelle arti diverse. L'idea di far imparare loro anche la musica, venne a quei fondatori quasi un secolo più tardi, e s'ignora anche il tempo preciso quando fu la musica aggiunta agli altri insegnamenti. Non vi è, per dare su ciò qualche lume, altro che la notizia del Villarosa la quale riprodurremo in fine.

(2) Santa Maria Incoronata, secondo Caracciolo Eugenio, palazzo fatto costruire da Carlo II d'Augiò per tribunale della giustizia. Ro-

Ai 3 di febbraio 1592 s'incominciò a fabbricare la chiesa dedicata alla Vergine della Pietà detta dei *Turchini*, ed appena costruito l'altare, i fratelli trasportarono nella nuova dall'*Incoronatella* loro prima chiesa, l'immagine della Vergine SS. della Pietà, quella per l'appunto che ancora oggi si venera nell'altare maggiore della chiesa suddetta. Qui ben anche trasferirono il loro oratorio, che al pari della chiesa fu dai pontefici arricchito di singolari indulgenze.

Nel 1599 l'edifizio fu ampliato con l'acquisto di altre fabbriche e di un giardino, ceduti da Andrea Guarniero pel prezzo di ducati 4110. Formatosi il conservatorio, si stimò necessario apportare modifiche alle esistenti regole, anche per-

berto III figlio di Carlo Martello volle che in quelle case ove si amministrava giustizia, si fosse eretta una chiesa, ch'ebbe nome dalla *Sacra corona di spine di Gesu Cristo*, alla quale ora si discende per alcuni gradini, perchè rimasta sottoposta alla strada inalzata a' tempi di Carlo V dal viceré D. Pietro di Toledo, per fare i fossi esterni del Castel Nuovo.

Nell'anno 1331, a 25 maggio, in detta chiesa con gran pompa e solennità dal vescovo Bracarense, legato di papa Clemente VII, fu coronata regina di Napoli Giovanna I ª con Lodovico di Taranto suo secondo marito. La regina Giovanna, per usar gratitudine al Signore Iddio dei beneficii ricevuti, ed in memoria della sua incoronazione e di suo marito, diede al tempio, che si chiamava della *Sacra corona di spine di Gesù Cristo*, il nome di *S. Maria Incoronata*, come di presente si chiama, e dal titolo della chiesa poi nomasi anche la strada. Quivi dalla stessa regina fu fondato uno spedale pei poveri, dotato di ricche rendite, e dato in amministrazione ai padri Certosini di Napoli, che poscia è stato abolito, e le rendite convertite in altre opere di carità. Nella chiesa poi fece fare da Giotto le dipinture a fresco sulle mura e sulle volte: tra queste si ammirano sette quadri indicanti i sette sacramenti della chiesa, ciascuno allusivo alle occasioni della famiglia regnante d'allora. Nella cappella del SS. Crocifisso è dipinta la coronazione di detta regina col suo ritratto al naturale, oggi guasto dal tempo, e ritoccato con tutti gli altri quadri da pennelli infelici. Quivi benanche dal mentovato marito di Giovanna, Lodovico di Taranto, nel 1352 fu istituito l'ordine del *nodo*, oggi abolito, del quale vennero insigniti molti grandi signori del regno.

chè la pia opera erasi di molto ampliata, per sottoporle alla sovrana approvazione. Ed in effetto, portate le modifiche ed aggiunzioni volute, Sua Maestà il re Filippo III di Spagna, con cedola del 1600, commise al conte di Lemos D. Ferdinando de Castro vicerè la tutela del Conservatorio (1). Di poi le dette regole vennero presentate al Collateral Consiglio, il quale con decreto degli 8 agosto 1607 ordinò darvisi piena esecuzione. Nelle modifiche od aggiunzioni di sopra accennate si legge fra l'altro: « Articolo 2.° Confermarsi la » istallaziono del Conservatorio sotto il titolo della *SS. Pietà* » con farsi una festa nel 3 maggio di ciascun anno in me- » moria della istallazione dell' opera. Articolo 3.° L' opera » della fondazione del Conservatorio, essendo tutta procurata » dai fratelli ed altri devoti, non potersi in futuro tempo mai » dismettere. Articolo 4.° Che nel giorno 8 settembre si fa- » cesse l'elezione di tre governatori, e la loro gestione aves- » se la durata di un anno. Essi governatori dover essere con- » fratelli dell'oratorio della *SS. Pietà*, e la nomina fatta nel- » la riunione della maggior parte dei deputati, coll'obbligo di » riunirsi il giovedì e la domenica, onde trattare le cose ne- » cessarie all'andamento del Conservatorio. Articolo 12.° Uno » dei governatori per giro dovesse fare il servizio per un me- » se, e venir chiamato *Mensario*, ed aver tutto il danaro in » consegna per provvedere al mantenimento del Conservatorio, » e principalmente del culto divino della Chiesa, meno per le » spese straordinarie, che doveva proporre ai colleghi nei gior- » ni di riunione generale del giovedì e domenica. Il rifiuto a » tale incarico dei fratelli dell'opera portava la pena di una » elemosina di ducati dodici a pro della casa. Art. 16 e 17. » Che i figliuoli da ammettersi dovessero essere poveri, e dal- » l'età d'anni sette a quindici, o che avessero il padre. I go- » vernatori una volta al mese ne facessero la ricerca per la

(1) La cedola si conserva nella biblioteca di S. Angelo a Nilo scanzia M, n. 14, f. 37.

» città, e trovandoli dispersi potevano condurli o farli con-
» durre in Conservatorio.» Le regole in parola si conservano nell' Archivio patrimoniale del presente Collegio di Musica, dalle quali si rilevano ancora i beni e le rendite del Conservatorio suddetto (1).

Nel gennaio del 1721, cento e più anni più tardi, i fratelli della congregazione dei Bianchi ricorsero alla corte di Vienna, esponendo che varii ministri, arrogandosi potestà incompetenti, volevano procedere da delegati, e con ciò distruggere la fondazione dell' opera del Conservatorio e le regole che la guidavano, cosa del tutto contraria al regio assenso del 1607; e quindi dimandarono che fossero tolti siffatti abusi di ministeriale soprintendenza, e ad un tempo ordinarsi che tutto fosse come per lo passato regolato dai fratelli del luogo, e che il Collateral Consiglio fosse loro perpetuo difensore e protettore per l'osservanza della regia capitolazione e nulla di più.

Nel 7 giugno 1721, con cedola diretta al principe di Salamanca vicerè *pro tempore*, venne ordinato condiscendersi pienamente alle cose esposte dai fratelli; la quale cedola fu resa esecutoria a' 18 luglio 1721, e venne registrata collo lettere regie, foglio 19 lettera A.

Gli alunni di questo Conservatorio vestivano con sottana e zimarra di color turchino oscuro.

La direzione poi di esso per la parte spirituale e disciplinare venne da prima affidata ai Padri Somaschi, ed indi tolta ad essi, fu data ai preti, come afferma il Sigismondi.

S' ignora l' epoca precisa quando in detto Conservatorio si fosse preso ad insegnare la musica; ma il marchese di Villarosa assicura, che avendo avuto occasione di vedere nell' archivio patrimoniale del Collegio di musica alcuni libri che trattano d'affari avvenuti dal 1600 in poi, potè rilevare

(1) In ultimo, sotto il titolo Prima Appendice, si trovano per intiero riportate.

che nel 1670 furono eletti maestri di musica Francesco Provenzale ed il rev. D. Gennaro Ursino, il primo dei quali era stato maestro della Cappella Palatina prima dello Scarlatti. Col procedere degli anni da questo Conservatorio uscirono valentissimi maestri compositori, come Feo, Fago, Carapella, e l'incomparabile Leonardo Leo, ch'ebbe per discepolo Pasquale Cafaro, e Nicola Sala egualmente pregiato, quantunque il suo stile non avesse le grazie che adornavano la musica del maestro Leo.

Nel 26 novembre 1806, abolitò il Conservatorio di S. Maria di Loreto dal re Giuseppe Napoleone, la famiglia passò in quello della Pietà dei Turchini (1).

§. II.

OSSERVAZIONI ARTISTICHE.

Leonardo Leo, quantunque allievo dello Scarlatti e condiscepolo del Durante, volle apostatare dalla scuola di costoro, che col progresso del tempo dominò come prima in tutta Europa, e chiamavasi la *Scuola Napolitana*. Stanco forse di seguire sempre le stesse regole, ch'egli pur tanto bene conosceva, e spinto da una forte immaginativa, e desideroso di novità, in luogo di continuare la stessa via del maestro ed in quella cercare di proseguire, tentò aprirsene altra che tutta a lui potesse attribuirsi. Nominato maestro al Conservatorio della Pietà, nel suo insegnamento dettò nuove teorie, novelli sistemi e nuove regole, e fondò una scuola che spicca principalmente per l'artifizio e la maestria delle imitazioni, per la destrezza delle arrischiate modulazioni, pel contrasto delle parti diverse e per l'arditezza d'intrecciarle; e specialmente nel genere *fugato* non lasciò di recare qual-

(1) Pei beni appartenuti a questo Conservatorio, vedi 2ª Appendice, numero 3.

che vantaggio all'arte, e fu superiore a tutti quelli che seguirono la sua scuola. Ma perchè era una scuola che poggiava più sull'artifizio che sulla semplice naturalezza, oggi è quasi estinta, sebbene abbia prodotto maestri che hanno goduto di molta fama, ed hanno di se lasciato lodevole nome, come Sala, Tritta, Raimondi e Mandanici. Il Sala dedicò la sua lunga vita a comporre, o per meglio dire, a compilare un numero immenso di metodiche lezioni, di disposizioni a più voci: modelli di contropunto, di fughe ad uno o più soggetti, di canoni ec. intitolate: *Regole di Contropunto pratico* ec. lavoro di schiena, se vuolsi, e giovevole ad essere osservato e studiato dai maestri, e da quelli bene iniziati nell'arte, non mai a servire di guida o modello ai giovanetti che incominciano lo studio del contropunto. Il Tritta continuò un tal sistema, ed anche egli alla sua volta scrisse in pari modo pei suoi allievi della Pietà o di San Sebastiano una raccolta di bassi numerati, intitolati *Partimenti e regole generali per conoscere quali numeri dar si deve ai varii movimenti del basso*; ed altro libro intitolato *Scuola di Contropunto, ossia Teoria musicale*; ma questi e gli altri del suo maestro non valsero a far dimenticare le regole fondate dallo Scarlatti e dal Durante, divenute assiomi e precetti inamovibili. Venne alla sua volta, discepolo del Tritta, Pietro Raimondi, che ampliando i sistemi di artifizio e le teorie del suo maestro, portò alla parte architettonica dell'arte un certo materiale progresso, riguardato dal lato del magistero, del difficile intreccio delle parti, delle note e contro note, delle fughe a molte voci dissimili nel modo, con soggetti, controsoggetti ec. ec. e con combinazioni ed intrecci diversi, lavori tutti di sua invenzione. Raimondi può dirsi l'autore delle più originali, delle più strane ed astruse combinazioni che siano mai esistite dalla fondazione della nostra scuola fin oggi. Egli volle terminare la sua carriera con uno sforzo inaudito, più sorprendente che dilettevole, l'oratorio *Giuseppe*, trilogia composta di tre oratorii sopra tre soggetti della Bib-

bia, *Putifar, Giuseppe, Giacobbe*, che possono eseguirsi ognuno separatamente, e poscia uniti simultaneamente, formando un solo dramma trino ch'è il *Giuseppe*, lavoro non solamente non mai tentato dagli altri maestri, ma nè anche venuto in mente ad alcun compositore; e quantunque l'ammirazione pel suo autore non debba aver limiti, pure, uopo è confessare che l'arte non ricevè da lui progressi tali da arricchirla. Ultimo di questa scuola, Placido Mandanici, non potè correr dietro al Raimondi suo precettore per la tecnica ed i colossali studii di pazienza, e quantunque riuscito un buon maestro di scuola, da tutti in questa parte molto stimato, pure terminò piuttosto modestamente la sua carriera artistica. Altri compositori uscirono da questa scuola, ma nulla aggiunsero agl'immegliamenti apportati da quelli che preceduti gli avevano. Alla gloria del Conservatorio della Pietà de'Turchini basta, dopo i sopra encomiati maestri, Gaspare Spontini, allievo del Tarantino, del Sala, ed in ultimo del Tritta, uscito dalla folla dei compositori di quel tempo, che colle sue produzioni *La Vestale, Fernando Cortez* e *Olimpia* diede un nuovo e grande impulso alla parte declamativa, novello impasto alle armonie, alle differenti e variate combinazioni dell'orchestra, ed al recitativo declamato, il quale per la situazione tragica che esprime, pel vigore che riceve dell'orchestra, e pel patetico di cui abbonda, è lavoro pregevolissimo, atto a poter esprimere le più forti e commoventi passioni. In somma fu quegli che in prosieguo del Cimarosa, mise altra pietra a quel grandioso componimento drammatico, che dipoi dovea tanto risplendere nella prima metà del volgente secolo. Gli ultimi allievi del Tritta quasi per istinto sentirono il bisogno di conoscere anche la scuola del Durante, lasciata tradizionale ai suoi discendenti, e rappresentata dall'ultimo di quel tempo Nicolò Zingarelli. Sotto sì valente scorta, abbandonando il Tritta, ricominciarono gli studii di contropunto e composizione Nicola Manfroce prima, indi Saverio Mercadante, poi Carlo Conti, ed in ultimo Vincenzo Bellini: e quali frutti da loro si ebbero si vedrà a suo luogo.

CAPITOLO V.

Collegi reali di musica in San Sebastiano e San Pietro a Maiella.

§. I.

CENNO STORICO.

I Conservatorii fin dalla loro prima epoca mostrarono tendenza ad unificarsi, perchè quello dei Poveri di Gesù Cristo primo cessò di essere, Sant'Onofrio fu il secondo abolito, e perciò rimasero quelli della Madonna di Loreto e della Pietà dei Turchini.

Così andarono le cose sino al 1807, tempo in cui dal governo dell'occupazione militare francese fu operata la riforma, ed eseguita nel gennaio di detto anno la riunione del Conservatorio di Nostra Donna di Loreto a quello della Pietà dei Turchini. Da quattro dunque che prima erano, nel periodo di 62 anni si convertirono in quello solo della Pietà. I primi due, cioè dei Poveri di Gesù Cristo e di Sant'Onofrio, per ragioni a loro estranee disparvero; ma diedero occasione all'ultimo provvedimento i disordini amministrativi e la rilassatezza di disciplina: prepotenti ragioni, che decisero il ministro dell'interno di quel tempo, monsignor Capecelatro arcivescovo di Taranto, con sua relazione in data del 30 agosto 1806, ad esporre al re Giuseppe Napoleone, che i Conservatorii di musica erano decaduti dal loro antico splendore, colpa la mala amministrazione e l'abbandono della disciplina e della morale; e che unico rimedio era il riordinarli in un solo, elevandolo alla dignità di Collegio reale di Musica, organizzato sopra grandi e larghe basi, e rimanendo nello stesso edifizio della Pietà.

Gli alunni, lasciata l'antica pretesca divisa, furono vestiti di un compiuto uniforme di panno turchino, con bottoni di metallo bianco, e col distintivo di una lira ricamata d'argento sul collaretto. Con altra relazione del 4 ottobre 1806 il ministro esponeva la necessità di riformare l'istruzione musicale del Collegio e di affidarne la direzione per la parte artistica ad un giurì composto di tre sommità musicali allora residenti in Napoli, Giovanni Paisiello, Fedele Feneroli e Giacomo Tritta, che godevano della più incontrastabile rinomanza. Questi tre maestri, discorreva il ministro, avrebbero ristabilito l'antica celebrità, e richiamato in osservanza gl'insegnamenti dei famosi maestri Durante e Leo, nomi illustri, che sibbene per via diversa, furono due grandi manifestazioni dell'arte musicale e fondatori della scuola napolitana.

Per ciò che concerneva l'amministrazione, tenuta fino allora dai preti, ai quali egli attribuiva i disordini e la rovina dei Conservatorii, proponeva a capo il signor Marcello Perrino, secolare, uomo probo, integro ed intendente di musica, come direttore economico. Sua Maestà il re, con decreto del 21 novembre 1806, approvò il giurì de' maestri soprannominati per la direzione musicale del real Collegio, e con altro decreto del 25 detto mese creava il Perrino direttore economico, col soldo di ducati sessanta al mese e coll'obbligo di presentare periodicamente i suoi conti. Al Perrino s'affidava poi con altro real decreto dei 15 marzo 1808 la disciplina ed il morale riordinamento del Collegio, colla qualità di rettore e capo dell'istituto. Egli trovò molto disordine nelle cose amministrative, nè fu per lui facile incarico quello di raddrizzarle e metterle nella buona via (1).

Dal giorno dell'istallazione del novello Collegio fu pri-

(1) La rendita sugli arrendamenti, dritti, jussi ed altri privilegi che avevano i conservatorii riuniti di poi in quello della Pietà dei Turchini con le diverse fasi che questo subì, si vedranno nella seconda appendice.

mo pensiero del Perrino, secondato dal benevolo governo, di migliorare il trattamento degli alunni, comecchè di questo vi fosse il più urgente bisogno; e migliorò sul momento la condizione del vitto nella qualità e quantità dei cibi, non meno che nella nettezza dell'apparecchio e nella decenza del servizio. Si provvide all'uopo degli interni utensili di ogni sorta, delle biancherie, e di quanto era relativo al comodo e alla politezza degli allievi, che cominciarono ad essere ben nutriti, avendo giornalmente nella mattina tre piatti caldi, variabili tutti i giorni, e quattro nelle domeniche e negli altri giorni festivi; la sera un piatto caldo, e l'insalata. Per la quantità, computavasi per ogni sei un rotolo di 33 once di carne e pasta, con sufficiente pane, vino e frutta. Fu aumentato il numero degli inservienti, camerieri ed altri uffiziali subalterni, onde nulla mancasse mai al pronto servizio ed al benessere della famiglia.

I superiori interni ebbero ben altre considerazioni che per lo passato. Il soldo venne loro aumentato, a ducati sei pei prefetti, a ducati otto pel prefetto d'ordine, a ducati diciotto pel vicerettore, ed a ducati venticinque pel rettore, con migliori cibi di quelli degli alunni.

Vennero migliorate eziandio le condizioni dei maestri di musica, ch'ebbero soldo proporzionato al grado che occupavano ed all'importanza dello strumento che insegnavano: egualmente il soldo dei due maestri di contrappunto e di composizione fu portato a ducati cinquanta per ciascuno.

Nel novello ordinamento di cose venne tra l'altro stabilito che si tenessero sempre cento alunni gratuitamente, oltre quanti altri ne potesse capire il luogo, pagando questi al Collegio la tenue pensione di nove ducati al mese, pari a franchi 38,25. I primi, cioè quelli a posto gratuito, erano forniti di tutto il bisognevole, cioè abiti per casa e per uscire, scarpe, letto, biancheria, istrumento per istudiare la musica, libri per le scuole di lettere, vitto, maestri, carte di musica, e s'ebbero per fino gratificazioni d'incoraggiamento.

Dopo ciò furono rivolte le cure del governo al ramo della disciplina caduta nel più deplorevole stato di sfiducia e di abbandono; indi, alla morale ed all'istruzione letteraria. Si trovò indispensabile per la generalità degli alunni, e particolarmente per quelli dedicati alla composizione ed al canto, che avessero una qualche coltura di lettere, onde preparare il loro spirito alla sublimità della composizione ed alla creazione di alti concetti; perciò furono a tale oggetto istituite le scuole letterarie con poco divario da quelle che si osservano al presente, mantenute negli statuti dell'anno 1856, e che sono legge del Collegio medesimo.

A non frastornare gli alunni dalle loro metodiche applicazioni, ed anche a preservare la loro morale da qualunque rilassamento col disimpegno delle musiche prezzolate e degli altri enunciati esercizii, e soprattutto col prender parte nei teatri, giusta la detta antica pratica dei tre Conservatorii, furono proibite le musiche esterne di qualunque sorta.

Non corrispondendo alla dignità di tal nuovo istituto e al cresciuto numero degli allievi per la riunione dei due Conservatorii il ristretto e male adatto edifizio della Pietà, fu dal provvido governo, a dimanda e premura del Perrino, concesso nel 1808 per Collegio di musica il magnifico e grandioso monastero delle dame monache di San Sebastiano (1), trasferendo quelle religiose in altro chiostro; e d'allora il Collegio, prendendo sempre il titolo dall'edifizio ove stanziava, fu chiamato *R. Collegio di Musica di S. Sebastiano*, come pel passaggio avvenuto di poi nel 1826 ora chiamasi di *S. Pietro a Majella*. Ed essendo di questi due comuni le glorie e le vicissitudini, ho pensato unirli, anzichè discorrerne separatamente.

Ridotto il vasto edifizio da chiostro di monache a forma di collegio per l'istruzione musicale, in modo da serbarsi in esso il miglior ordine possibile, vi passarono gli alunni

(1) Questo monastero fu fondato da Costantino Imperatore.

col resto della famiglia, facendo che quelli per la più perfetta ed esatta disciplina restassero divisi in tre classi, cioè di *grandi*, *mezzani* e *piccoli*, ed ognuna classe in tre distinti piani avesse la sua particolare abitazione. Esclusa quindi, in forza del novello ordine di cose, nel ricevimento dei nuovi individui, sì a posto gratuito come a pagamento, qualunque persona del basso volgo, fu stabilito di non ammettersi alunni senza la preventiva assicurazione di concorrere in essi i necessarii requisiti del costume, dell'ingegno e dell'inclinazione alla musica.

Abolite inoltre con l'indicato regolamento generale le infamanti pene delle battiture e dei ferri, che prima erano in uso, si cercò col mezzo della dolcezza e della persuasione di eccitare nell'animo degli alunni lo stimolo dell'amor proprio, della gloria e dell'onore, onde esigere da essi volontariamente e non per forza l'adempimento dei loro doveri, in conformità degli obblighi appartenenti a ciascuna classe. A tale scopo fu pure concesso qualche privilegio secondo la diversa classe cui gli allievi appartenevano; e però ai grandi, tostochè fossero giunti al grado di *maestrini* (1), e prossimi ad uscire dallo stabilimento, si concedeva di potere per qualche ora del giorno uscir soli dopo desinare, sulla considerazione di doversi essi provvedere antecedentemente alla loro uscita dal luogo di una clientela da' fornir loro il futuro sostentamento, ed anche sull'altra dell'impossibilità di esigere da uomini già formati e capaci di reggere se medesimi, quella stessa rigorosa disciplina che può

(1) *Maestrino*, *mastricello*, diminutivo di maestro. Vanno sotto questo nome gli alunni provetti ed avanzati nello studio che si trovano idonei a dare lezioni ai meno istruiti. Questi maestrini, se non interamente, in buona parte corrispondono ai così detti *ripetitori* del Conservatorio di Parigi. Dico non interamente, perchè i ripetitori non trovandosi a convivere nel convitto, non possono perciò prestare in tutta la sua estensione il non mai abbastanza lodato esercizio del *mutuo insegnamento*.

ottenersi dai fanciulli. Questa libertà così circospettamente accordata alla classe dei maestrini, fu creduta altrettanto necessaria quanto importava l'evitare con tal provvedimento non solo quei disordini che in conseguenza di una malintesa restrizione in persona di tali giovani sogliono facilmente accadere nei luoghi di pubblica educazione a danno della morale e della salute; ma si ebbe ben anche in mira di non lasciare sprovveduta la classe dei *piccoli* della necessaria giornaliera istruzione che da quelli in qualità di mastricelli unicamente riceve. Queste vedute sono quelle stesse che si ebbero per lo passato anche negli antichi Conservatorii, per aver questi atteso sempre a ritenere per altro tempo nel luogo, anche sino all'età di anni trenta, i giovani provetti, che terminato il corso dei loro studii, avrebbero dovuto già da lungo tempo esserne usciti. Vedute per altro indispensabili anche per sostenere il decoro di tali stabilimenti nell'esposizione delle pubbliche musiche, che da tali giovani provetti possono bene eseguirsi, e per avere una rappresentanza musicale, indispensabile quasi in uno stabilimento di tanta importanza e celebrità.

Con siffatti mezzi dunque di dolcezza e di persuasione, del tutto opposti alla passata rigidezza pretina, che giungeva spesso alla ferocia, la disciplina degli allievi da quel momento divenne tale da non potersi sperare più perfetta nei più rinomati collegi; di sorta che banditi gli antichi usi incivili, le cabale, le buffonerie ed ogni specie d'immoralità, l'insegnamento fu tutto ragione e cortesia, nè mai alcuno ebbe più occasione di lagnarsi della condotta degli alunni, nè tampoco il governo, come nei tempi andati era spessissimo avvenuto.

Per la necessità di stabilire prima d'ogni altro una norma di vita corrispondente così ai dovuti esercizii di religione ed al buon costume degli allievi, come al loro profitto nello studio, si formò un regolamento col quale vennero definiti i doveri di tutti gl'individui del luogo, tanto allievi quanto

superiori, maestri e subalterni, in uno col corrispondente orario per tutti i mesi dell'anno; il qual regolamento essendo stato approvato dal governo, fu nel 1809 impresso e posto nella sua piena osservanza (1). Vennero in pari tempo forniti gli alunni dei migliori strumenti da corda e da fiato, e così pure provveduti di quantità di svariata musica strumentale e vocale dei celebri compositori alemanni, in quel tempo poco conosciuti in Napoli. Determinate le funzioni degli alunni, relativamente alla loro istruzione musicale, dei sei giorni per settimana, il lunedì, mercoledì e venerdì vennero assegnati a dover gli alunni ricevere l'istruzione de' maestri esterni: altri due, martedì e giovedì, furono addetti all'esercizio dei concerti delle voci e degli strumenti separati tra loro, e il sesto giorno, il sabato, destinato all'esercizio medesimo dei concerti, ma coll'unione degli strumenti e delle voci. Nelle ore pomeridiane poi, per cinque giorni della settimana tre ore erano destinate, la prima allo studio camerale delle lettere, e le altre due a prendere le lezioni dei maestri esterni che a bella posta si recavano a darle. In fine perchè nulla mancasse alla compiuta educazione degli allievi, si costruì un teatro nello stabilimento da servire di ultima istruzione alla classe dei compositori per iscrivere operette, cantate ed oratorii, come si faceva negli antichi Conservatorii; alla classe dei cantanti, che a parte studiavano anche la declamazione, ed in ultimo ai componenti l'orchestra. Così prima di uscir dal Collegio potevano conoscere, ognuno pel suo ramo, la natura dello spettacolo di musica teatrale, ed essere in grado

(1) Questo regolamento restò nel suo pieno vigore sino al 1848 anno in cui venne modificato nella sola parte relativa all'istruzione musicale e letteraria. Nell'anno 1856 dai governatori del Collegio, le marchese Pignatelli Monteleone, marchese Imperiale e cav. Vincenzo dei principi Capece Zurlo, fu presentato alla sovrana approvazione, per mezzo del ministro del ramo, un nuovo statuto col relativo regolamento intorno all'andamento generale del Convitto il quale regolamento venne approvato con real decreto del 21 luglio 1856, e vige tuttavia.

in ogni occasione di rappresentarvi ciascheduno la sua parte, onde non esporsi al pubblico del tutto nuovi ed ignari di tal materia.

Con real decreto del re Gioacchino Murat del 7 novembre 1811, che fu di poi confermato da Ferdinando I nel 1816 e più tardi da Francesco I nel 1826, ed in ultimo coll' articolo 16 del regolamento sovranamente sancito da Ferdinando II con decreto del 18 marzo 1834 per la reclutazione dell'esercito, gli alunni del real Collegio di musica venivano esentati dalla leva militare, quelli cioè che avevano ottenuto il posto gratuito per concorso, e compiuto l'anno diciassettesimo avessero riportato negli esami generali la piena approvazione: privilegio che godeva il solo Collegio di musica a preferenza degli altri stabilimenti, e che perdè dispiacevolmente dopo un mezzo secolo nel 1860, per ragioni che non si vollero neanche mettere in discussione e a detrimento dell'arte musicale. Il parlamento nazionale italiano decretò che l'Italia, per farsi una, grande ed indipendente, abbisognava non già di compositori di musica o di cantori, ma di soldati. Però il collegio di musica può dare allo stato tre, quattro, od al più cinque soldati per anno: numero che certo non deve essere di grande aiuto all'Italia per conservare la sua indipendenza e tenersi nella stessa linea delle grandi nazioni. Se questo stesso principio avesse dominato ai tempi di re Murat, che pure era tutto soldato, e degli altri tre sovrani che gli successero, Manfroce, Mercadante, Bellini, Ricci e Lablache a venti anni avrebbero tutti vestito le divise militari, e forse sarebbero rimasti nomi ignoti, dimenticati, sepolti nell'oblio, ed ora l'Italia non andrebbe superba di cinque stelle, le più splendide della sua corona artistica della prima metà del volgente secolo, senza che per ciò avesse acquistato maggiore splendore con questi cinque soldati di più, di cui non sappiamo neppure quale e quanta fosse stata l'indole bellicosa. Ma... ai posteri l'ardua sentenza.

Fin qui noi abbiamo seguito quasi letteralmente il Per-

rino, perchè da storico fedele ha esattamente riportato quanto di vero attinse dai libri che si conservano nell'archivio patrimoniale del collegio riguardo agli antichi conservatorii, nè possiamo senza parole di lode associarci a lui nell'esposizione che fa dell'unificazione dei medesimi in quello della Pietà dei Turchini, passato poi in San Sebastiano; e degli immegliamenti ivi apportati nella sua gestione amministrativa dal 1807 al 1813, tanto a sua proposta quanto ordinati dal governo di quel tempo, che era tutto propenso a far rivivere i secoli di gloria dei passati conservatorii. Circa poi le opinioni espresse nella lettera al suo amico sul proposito di una *risposta relativa alla musica*, noi non solo non possiamo dividere le sue esagerate idee, ma ci dichiariamo in perfetta opposizione alle medesime. E senza andare tanto per le lunghe a contraddirlo nelle singole parti, essendo ancor noi d'avviso che gli argomenti astratti e mentali sono quasi sempre incerti e disputabili, ci atteniamo alla storia incontrastabile dei fatti, e diciamo che la plejade dei sommi compositori usciti dai Conservatorii dal tempo di loro fondazione nel 1535 sino al 1807 data della lettera sopraddetta, costituisce il più forte ed incalzante argomento per abbattere le utopie del Perrino, e diciamo anche la parola, i suoi paradossi.

Si può credere?... Il Perrino dimenticando che si trovava nel più glorioso semenzaio artistico della musica, consacrato da circa tre secoli dalle celebrità più immortali, trovò, o a dir meglio, scovrì, che gli allievi del Collegio ai tempi suoi non avevano quei modelli e quegli esempii di composizione e di stile di che avrebbero avuto mestiere, e pensò di scrivere pezzi di musica da chiesa, *Messa, Passio, Christus* e *Miserere*, i quali son pure reperibili nell'archivio del Collegio, e che noi abbiamo osservati, quasi per dare, com'egli stesso dice, « il primo esempio circa il modo » di esprimere ed interpretare il vero senso da dare ai so- » pra notati *inni religiosi* »; pezzi che pur fece eseguire

dagli alunni del Collegio, come se i sublimi modelli lasciati in questo genere di composizione da Scarlatti, Durante, Leo, Sala, Jommelli, de Majo, Guglielmi, Marcello, Palestrina, ec. ec. non solo non vi fossero già a quel tempo in tutto il mondo, ma pure non esistessero nell'archivio del Collegio suddetto. Nè qui si arresta, ma mosso da benevolo intendimento, dice, ed io riporto le sue parole: «Per dare agli allievi uno stimolo, onde » adattarsi egualmente a ben esprimere le arie teatrali e darvi » quel torno che convenisse alla particolar natura di ciascuna » di esse, senza lasciarsi sgomentare dall'idea di essere state » le medesime antecedentemente scritte da celebri maestri, » volli perciò a bella posta mettere in musica alcune arie » del Metastasio, le più celebrate con la musica di rinomati » maestri suddetti ec. ec., ed altri poetici componimenti di » vario metro; in somma (è sempre il Perrino che parla) non » lasciai alcun mezzo intentato per richiamare l'attenzione » degli alunni alla verità dell'espressione ed al buon senso.» E non ricordava il pover uomo che i teatrali lavori di Leo, Jommelli, Piccini, Pergolesi, Paisiello, Cimarosa, erano proprio quei modelli ch'egli intendeva proporre agli allievi della Pietà dei Turchini e di San Sebastiano.

In ultimo per non lasciare alcuna branca dell'arte senza i suoi salutari consigli, e questi avvalorati da splendidi esempii, volle anche il Perrino, non trovando bastevoli e sufficienti i metodi di canto lasciati per tradizione ai Conservatorii dallo Scarlatti, dal Gizzi, dal Porpora, non meno che dai loro discepoli Gizziello, Caffarello, Farinelli ed altri, volle, dico, scrivere anch'egli un metodo di canto, che individuasse il naturale meccanismo e ne somministrasse i mezzi da seguirlo, e così continua a dire: « Ho scritto parimenti alcu- » ne mie riflessioni su questa interessantissima parte della » musica, il canto, le quali giudicate utili, ed opportune » a supplire la mancanza di tale metodo, furono fatte im- » primere dal governo per servir d'istruzione agli alunni del » detto istituto. Pure questa mia opera edita da Trani per

» uso del pubblico, sin da circa tre anni giace la medesima
» intatta ed impolverata nel fondo della libreria dei fratelli
» Hermil, e presso dello stesso Trani, senza essersene fino-
» ra esitata una copia; per la ritrosia dei maestri, che te-
» nacissimi ne' loro antichi usi e sistemi, a fronte di qua-
» lunque utile verità in fatto di musica che di nuovo si
» presenti, si mostrano sempre recalcitranti. » E così addebita all'insufficienza ed ostinazione dei maestri il proprio cattivo successo, tratto invero assai poco politico. Questa spontanea confessione del Perrino è bastevole a dare il giusto valore dell'opera che intese comporre. Eppure il Perrino era uomo di lettere, poeta, musicista, amante e mecenate delle belle arti; se non che una soverchia vanità, e l'ambizione di mostrarsi riformatore in una branca dell'arte e compositore di musica, gli ha fatto dettare da se stesso un monumento poco lusinghiero per la sua fama. Certo ei non considerò che così operando si dava l'aria di voler distruggere tre secoli di gloria musicale che gli antichi Conservatorii avevano accumulato mercè i loro illustri allievi, i quali, sì come compositori e sì come cantanti e sonatori, avevano ripieno il mondo del loro nome (1).

A dir vero, nei sette anni di sì vanitosa gestione del Perrino, si mostrò fulgidissima stella sull'orizzonte musicale Nicola Manfroce, che colle due opere *Alzira*, composta per Roma, ed *Ecuba* per Napoli, riscosse unanimi e meritati applausi, e dava molto a sperare di se, se morte crudele fin dai primi passi troncato non gli avesse la vita e la splendida carriera. Eccetto il Manfroce però, ove sono, noi di-

(1) Se Botta, il celebre storico, lasciò scritto « che Rossini è un *bar-* « *baro!* »... se Brofferio trovava melenso Bellini !.... se Scudo negava a Verdi perfino il *senso comune musicale*; qual meraviglia poi se il Perrino, senza essere nè Botta, nè Brofferio, e nè anche Scudo, pretese comporre pezzi di musica, come modelli, meglio che non avean saputo scriverli i sommi maestri sopra cennati? Ecco a che mena talvolta la cecità in alcuni ingegni rispettabilissimi.

mandiamo al Perrino, e come si chiavamano i *cento allievi del novello istituto* ch'egli chiama *figli del suo tempo*, e pieni di tanto valore, se non da oscurare o superare, almeno da uguagliare i tre secoli di gloria ed i celebri maestri che uscirono dagli antichi Conservatorii?... Ma questo è anche poco: dopo aver annichilito il passato, lo vediamo indagar persino il futuro e far da profeta. Egli solennemente scrive nella sua famosa lettera, « che la musica del suo tempo era » arrivata al colmo del suo sviluppo, della sua perfezione, » ed avea raggiunto l' apogeo della sua grandiosità » ; nel mentre che a smentirlo stavano già già preparati dietro la cortina e pronti a mostrarsi Rossini, Pacini, Donizetti, Mercadante, Bellini, Ricci, Verdi, per tacer di qualche astro minore.

Ma l'aberrazione del povero Perrino doveva essere intera. Egli, riassumendo le sue allocuzioni termina dicendo, « che » lascia al senno critico del lettore fare il paragone e de» cidere a quale delle due epoche, 1535 al 1806 e 1807 al » 1813, spetti giustamente la gloria d'aver contribuito per » ogni ramo all' ingrandimento della musica ». Precedentemente però aveva già risoluto in suo vantaggio una tal quistione, coll' asserire che ai sette anni di sua gestione amministrativa, « dal 1807 al 1813, spettava tutta quella glo» ria che agli antichi Conservatorii erasi malamente attri» buita ». Dopo di che faremmo un torto a noi stessi occupandoci di vantaggio di tal quistione. Abbiamo voluto però mettere in luce questi sogni del Perrino per mostrare che le opinioni paradossali e ricalcitranti colle idee giustamente dall'universale accettate, sono di tutti i tempi, e che sempre più si conferma il proverbio del *nil sub sole novum*.

La triade dei tre sommi artisti, Tritta, Paisiello, Fenerolì, che per la parte musicale dirigeva il real Collegio di musica riunito nella Pietà dei Turchini e poi in San Sebastiano, venne abolita colla nomina di Nicolò Zingarelli a direttore generale ed amministratore del Collegio, nomina av-

venuta ai 18 febbraio 1813. Alla ristaurazione poi della dinastia borbonica nel 1815, Ferdinando IV con decreto degli 11 settembre 1816 tolse a Zingarelli la direzione generale e l'amministrazione del collegio, lasciandogli la sola direzione musicale artistica (1), e nominò una commissione per la parte amministrativa e disciplinare composta di tre cospicui personaggi, il duca di Laurito, il barone Marinelli e il cav. Francesco Saverio de Rogati, e per la rinunzia del primo gli fu sostituito il duca di Noja Giovanni Carafa, allora sopraintendente dei reali teatri e spettacoli. A costoro veniva deputata la suprema tutela e vigilanza sull'andamento generale del Collegio. In vece del Perrino venne nominato un rettore ecclesiastico nella persona del reverendo D. Gennaro Lambiase, antico rettore della Pietà dei Turchini, destituito per opinioni politiche sotto il governo dell' occupazione militare francese, e che ritenne il posto novello sino al tempo della sua morte, avvenuta il 27 marzo del 1840.

Nel 1817, con decreto degli 8 aprile, essendo ministro dell'interno il generale Naselli, furono fondate ed aperte le scuole esterne di musica nello stesso edifizio di S. Sebastiano, con lo scopo di raccogliere un buon numero di giovanetti, istruirli gratuitamente ne'primi rudimenti della musica, per poi scegliere da questo semenzaio negli esami annuali i più disposti nelle diverse branche musicali, ed ammetterli nel Collegio a posto gratuito, il che non si doveva accordare più come per lo passato per favore o per altra qualsiasi ragione, ma solo agli ascritti come alunni alle scuole esterne a questo fine istallate. Siffatta istituzione, lodevole forse in principio, fu difettosa ed ingiusta nei suoi effetti, perchè in forza di essa ne nasce che del privilegio di concorrere al posto gratuito vengono a goder quasi esclusivamente i Napoletani. Ed infatti, dalle provincie come si potrebbero mandare

(1) Vedi nella 2ª appendice n.° 4.° il decreto di Ferdinando IV che porta una riforma di sistema nel real Collegio di musica.

fanciulli di otto in dieci anni a studiare la musica nelle scuole esterne del Collegio, e dove pernotterebbero, e con quali mezzi? Sarebbe necessaria una spesa alla quale la famiglia che è agiata difficilmente si sottopone, credendo maggiormente nobilitare un suo individuo coll'avviarlo alle scienze mediche o alle legali; mentre quella che non ha mezzi e vede in qualche suo fanciullo una bella disposizione alla musica, lo affida all'organista del municipio. Un tal vizioso regolamento dispiacevolmente esiste ancora, e sarebbe utile il modificarlo ammettendo agli esami i giovanetti che fossero ben educati negli elementi della musica, anche fuori le scuole esterne del Collegio; ed anzi con circolare dovrebbe il governo avvertire i prefetti che mandassero agli esami annuali, a spesa della provincia, quegli alunni dei loro orfanotrofii che mostrassero maggior disposizione per la bell'arte. Furono nominati maestri ispettori di dette scuole gli artisti allora conosciuti come più valenti nel paese: Giuseppe Festa per la scuola di violino, Vincenzo Fenzi per quella di violoncello, Raffaele Polidoro pel canto, Pietro Casella pel partimento e suono, Camillo Bonuomo per gli strumenti d'ottone o di legno; e Giacomo Tritta, primo maestro di contrappunto e composizione del Collegio, venne scelto a direttore di esse; ed a rettore per la parte morale e disciplinare il vicerettore del Collegio sacerdote Alessandro Perrella.

Forse e senza forse fu mira del governo creare colla novella istituzione una certa emulazione tra queste scuole esterne e quelle del Collegio, e rinnovellare così le gare degli antichi Conservatorii, che pure per secoli tanti reali vantaggi e tanti felici risultamenti apportarono all'arte. Questo scopo però non si conseguì, perchè compresa l'idea anche lontana che il governo si era prefissa, si cercò e si fece di tutto per dare alle nuove scuole direzione diametralmente opposta, e divennero, come ora sono, un'accozzaglia di ragazzi di ogni classe. Ad onta di tutto ciò i posti gratuiti del collegio non si danno se non che a questi allievi esterni dopo un esame.

Avvenuta in Napoli la rivoluzione del 1820, metà dell'edifizio di San Sebastiano, che apparteneva al Collegio, venne occupata dalla segreteria degli uffizi del Parlamento nazionale, cui quella Chiesa era stata destinata per aula. Terminato quel novilunio di libertà costituzionale, non venne restituito il luogo temporaneamente occupato dal Parlamento al Collegio che lo possedeva come proprietario, non come donatario del governo, avendolo ricevuto siccome modesto compenso ai tre edifizi degli antichi Conservatórii, Sant'Onofrio, S. Maria di Loreto e Pietà de'Turchini, dei quali i governi antecedenti si erano impadroniti, adoperandoli ad altri bisogni dello stato. Fu dato invece ai padri Gesuiti per uso delle loro scuole pubbliche.

Dopo qualche anno però i discendenti del Loyola, non contenti di quella vastissima parte dell'edifizio, lo vollero intero, e con la pertinacia ed insistenza che avevano nel dimandare, l'ottennero, anche per l'alta mediazione dell'ambasciatore di Francia allora in Napoli, duca di Blacas, il quale si servì di tutta la sua influenza presso la corte onde appagare i desiderii de'venerandi padri. Perciò re Francesco I° in data del 19 settembre 1826, essendo il marchese Amati ministro dell'interno, decretò che la parte dell'edifizio di San Sebastiano che rispondeva alla piazza detta del Mercatello, e tuttavia abitata dagli alunni del Collegio di musica, fosse data alla famiglia dei Gesuiti, onde destinarla ad uso di un collegio che essi fondavano esclusivamente per i nobili, e da essi diretto ed amministrato. Al Collegio di musica fu assegnato invece il monastero di San Pietro a Maiella, ove al presente si ritrova, monastero che nella fondazione si apparteneva ai padri Celestini (1).

(1) Derivati dal Papa di tal nome, che come eremita chiamavasi Pietro di Morone, ed abitava alle falde della Majella, eletto al pontificato nell'anno 1294 col nome di Celestino V, cui dopo poco tempo rinunziò. Presso al monte della Majella diè cominciamento a questa Congregazione, sotto la regola di S. Benedetto. Erano questi pa-

Alla morte di Giacomo Tritta, primo maestro di contropunto e composizione del Collegio, avvenuta nel 1824, successero a dividersi il posto, d'accordo, per non esporsi ad un esame, maestri com'erano di tanto valore e rinomanza, Pietro Raimondi e Francesco Ruggi; ma dopo qualche anno chiamato il Raimondi a dirigere il teatro Carolino di Palermo ed a far da maestro di contropunto in quel Collegio di musica con maggiore onorario di quello che aveva nel Collegio di Napoli, si dimise dal posto che aveva in questo. Fu propriamente nel 1834 che, vivendo ancora lo Zingarelli, venne invitato a succedere al Raimondi una sommità artistica, Gaetano Donizetti, con la promessa fattagli in nome del re, dal ministro degli affari interni da cui dipendeva altresì la pubblica istruzione, cav. Nicola Santangelo, di succedere al posto di direttore, quando che fosse rimasto vacante. Questi fu il primo che dette l'impulso delle idee moderne, le quali seppe maestrevolmente innestare alle antiche tradizioni, che quantunque da lui apprese da Stanislao Mattei nel liceo di Bologna, pure erano figlie della scuola di Napoli, e ben lo dimostra-

dri Colestini riuniti nel monastero di S. Caterina a Formello, donde, al tempo di Alfonso II d'Aragona, per dar luogo ivi alle monache della Maddalena, passarono nel convento e chiesa di San Pietro a Majella, la quale ritiene benanche il nome di Santa Caterina. Fu essa fondata da Pipino di Barletta ai tempi di Carlo II, e rovinata poi nel 1300, fu rifatta da Cola Anello Imparato Portolano di Barletta. La chiesa è di costruzione gotica, sebbene rimodernata nel 1626 dall'abate Campana, che allora governavala. I quadri sì nella gran navata che nella crociera sono dei più belli del Cavalier Calabrese, apprezzati ed encomiati da tutte le accademie, ed ora, ci fa veramente pena a dirlo, quasi tutti bucati ed in gran deperimento.

Detto monastero, che per molti anni servì di quartiere ai reggimenti Tedeschi venuti all'epoca della restaurazione nel 1815 per rimettere sul trono il IV Ferdinando, che poi volle chiamarsi primo, e ritornati nel 1821 per togliere il governo da essi chiamato rivoluzionario, fu nel 1826 addetto a Collegio di musica, come attualmente trovasi.

rono la chiarezza e l'eleganza delle sue composizioni. Se non del tutto inutile, è superfluo certamente discorrere del come seppe il Donizetti, preziosa gemma dell'arte, tenere il posto d'insegnante. La moltiplicità delle sue opere ed il lavorio che vi si ammira, son pruova non dubbia di quanto egli fosse addentro nei segreti dell'arte musicale, e del come seppe accoppiare ai vecchi i nuovi trovati della scienza, che con facilità incredibile sapeva cômunicare ai suoi discepoli.

Dopo la morte dello Zingarelli, avvenuta in maggio 1837, Donizetti prese le redini della direzione musicale del Collegio di S. Pietro a Maiella, nè per questo cessò le sue lezioni giornaliere ai giovani più provetti. In questo interregnó comparve Mercadante a pretendere la direzione in questione. Noi, senza parlare del merito dei due sommi maestri, che grande era in tutti e due, e senza voler nè anche far paragone di sorta tra loro, limitandoci alla sola parte storica, diciamo che il posto fu dato a Mercadante, ed il re Ferdinando II, con quell'acume di cui certo non andava sfornito, onde trarsi d'impaccio con Donizetti, cui mancava in certo modo di parola per l'anteriore promessa fattagli per lo mezzo del suo ministro, com'è detto di sopra, così gli discorse nell'udienza accordatagli:

« Ammiratore del vostro merito, non credo farvi torto al-
» cuno, mio caro Donizetti, rifiutandovi il posto di direttore
» al Collegio di Musica. Se due posti di direttore dovessero
» provvedersi, forse il primo lo conferirei a voi, ed il se-
» condo a Mercadante; ma dovendo provvederne un solo, cre-
» do doverlo dare a costui, senza voler entrare nelle ragioni
» artistiche, soltanto perchè napolitano (1). »

(1) Dallo stesso Donizetti io tengo queste parole, che qui riporto come semplice cronista, senza entrarne nel merito, nè dividere l'opinione di Ferdinando II, che val meglio lasciar nel vago. « Però, soggiungevami lo stesso Donizetti, « io che ero andato per lamentarmi, non » ho saputo che cosa rispondere, perchè la risposta del re mi ha fatto » ammutolire. »

Donizetti, perchè Bergamasco, venne escluso, o dal posto di maestro diede le sue dimissioni; e così restò solo maestro di contropunto e composizione del Collegio Francesco Ruggi. Mercadante, nominato direttore con decreto del 18 giugno 1840, venne a prendere possesso nell' ottobre dello stesso anno; ed oltre le funzioni di direttore, continuò ad insegnare graziosamente a quegli allievi che il Donizetti avea lasciato ben inoltrati nella composizione.

Cessata la vita al Ruggi nel 1845, il direttore Mercadante, che conosceva il valore e la dottrina vera che possedeva il maestro Carlo Conti, lo chiamò ad occupare l'onorevole posto vacante. Nominato maestro il Conti con decreto del 20 febbraio 1846, incominciò il suo insegnamento, e ritenendo inalterate le basi fondamentali della scuola del Durante che aveva ereditata dal Feneroli e dallo Zingarelli, giovandosi ancora delle innovazioni apportate all'arte da quella grandezza musicale che nomasi Gioacchino Rossini (il quale con la potenza del suo genio divino condusse l' arte ad un' altezza quasi ignota prima di lui), profittando dei progressi segnati dal Mercadante, dal Bellini, dal Donizetti, e più tardi anche da Giuseppe Verdi, con profonde meditazioni avendo svolti i sistemi del Mattei, dell'Assioli, del Reicha, del Beethoven e del Cherubini, facendo di essi tesoro, diede opera a fonderli insieme, unificandoli nella nostra scuola, e rendendoli di facile applicazione ai suoi discepoli per mezzo della chiarezza del suo insegnamento, corroborato poi ed ausiliato dai consigli e dalle vastissime cognizioni del non mai abbastanza lodato Saverio Mercadante. Così formò la bella scuola di contropunto che attualmente regge nel Collegio di Napoli: scuola che ritenendo la sua origine dallo Scarlatti e dal Durante, signoreggia per un' esattissima ed inappuntabile disposizione delle parti, congiunta a moderata tessitura vocale, donde poi la chiarezza, lo sviluppo dell'idee prime, la grandiosità delle forme e dei concetti, ed il bello effetto dei *pezzi d' insieme*, dei *pezzi concertati*, dei *grandi finali*, e

del *core*: scuola accuratissima nella parte melodica, che la sua semplicità accoppia un ritmo eguale, misurato e preciso: scuola ragionata nella parte modulativa, perchè poggiata sopra tutte le severe regole dell'arte e del buon gusto antico e moderno, e che unita ad un elegante maniera di armonizzazione, scevra dalla pesantezza degli oltramontani e dall'incubo della così detta *musica dell'avvenire* (che sarebbe meglio chiamarla, come ben dice un giornale di Milano, *musica senza musica*), accoppiata ad uno strumentale forbito, robusto, e nel tempo stesso armonioso senza divenir mai nè assordante nè fragoroso, dà poi quell'unità di componimento, che, come nel passato, caratterizza la sublimità della scuola di Napoli.

Di questa sola scuola avendo noi assunto l'obbligo di parlare, non è nostro compito il venir notando se le altre d'Italia mantenessero oppur no la purità della loro origine e delle loro veneranie tradizioni. Noi rispondiamo solo della nostra, che sorretta dal dottissimo Saverio Mercadante, cammina sulle solidissime basi dell'antico, aggiungendovisi i notevoli progressi che l'arte ha fatto sino ai giorni che corrono, come si fece altrove discorso.

Il Conti tenne sino al settembre del 1858 con decoro, lustro e splendore il seggio a lui affidato, ed ebbe nei suoi allievi i più felici risultamenti; ma in quel tempo, e perchè si trovava malamlato in salute per grave malattia sofferta, e per altre ragioni ancora, prese risoluzione di abbandonare, col posto che occupava, la vita artistica, e di rientrare in quella privata della famiglia. A tal fine presentò ripetute volte le sue dimissioni, che a malincuore vennero finalmente accettate dal re.

Giuseppe Lillo, che nel Collegio trovavasi addetto alla scuola di partimento, allievo dello Zingarelli e poi del Conti stesso, venne chiamato a surrogarlo nel maggio del 1859, e quantunque godesse opinione di valente musicista, pure nel breve periodo del suo insegnamento nessun progresso apportò all'arte,

nessuno a quella scuola che rappresentava. Colpito il Lillo da terribile malore che poco a poco lo portò alla demenza, fu supplito nell'insegnamento del contropunto dal primo maestro di partimenti od armonia sonata, sig. Paolo Serrao.

Col novello organico approvato da S. A. R. il Duca di Carignano qual Luogotenente in Napoli nel 1861, tra gl'immegliamenti apportati al Collegio, furono stabiliti in vece di un solo, un primo ed un secondo maestro di contropunto e composizione. Lillo, ristabilitosi alquanto, riprese per poco altro tempo il suo posto, e Serrao rimase in forza del novello organico il secondo maestro. Sopravvenuta la deplorabile sventura della cecità all'egregio Mercadante, venne dal governo invitato a coadiuvarlo il cav. Carlo Conti, e nel medesimo tempo a riprendere di bel nuovo il posto di maestro che prima aveva tenuto, rimasto vacante per la morte del Lillo avvenuta nel 1861 stesso. Non avendo il Conti nè potuto nè saputo resistere alle premurose insistenze che tutti gli amici facevangli di ritornare nel Collegio, ne accettò l'onorevolissimo impegno, e nominato con decreto dicasteriale del 21 giugno 1862, prese possesso del doppio incarico. Per sei anni interi dedicò tutte le sue cure e sollecitudini e presso il direttore Mercadante ed a vantaggio degli allievi della sua scuola. Molto inoltrato nell'età e sopraffatto da crudele morbo, sventuratamento cessò di vivere il giorno 10 luglio del passato anno 1868. Ora, tutto il pondo e la rappresentanza della nostra tradizionale scuola è affidato, dopo il direttore Mercadante, al chiarissimo maestro Paolo Serrao, allievo di costui e del Conti. Egli, giovine ancora, pieno di vita e di buon volere, con la valentia che lo distingue, seguendo i sistemi inconcussi e l'insegnamento della scuola alla quale è stato sì severamente e solidamente educato, giovandosi delle modifiche e degl'immegliamenti apportati dai suoi predecessori e maestri, ed in pari tempo dei progressi che l'arte fa tutti i giorni, siamo certi che in breve volgero di tempo ci darà frutti non equivoci delle sue cure, ed apporterà migliora-

menti tali, se non da ingrandire (che sembra difficile) lo splendore della secolare nostra scuola, da conservarla certo in quell'alto seggio ove la collocarono tanti secoli di gloria.

Intanto il più grande ed il più bello elogio che può farsi alla memoria del maestro Carlo Conti è di ripetere quello che a me disse un giorno il gran Rossini, quando discorrendo di lui lo chiamava *il più valente contropuntista del giorno*. Ed anche Saverio Mercadante, nella lettera di condoglianza scritta al figlio, dopo avvenuta l'inattesa sventura, lo diceva « il » grande artista, meritamento stimato da tutti non solo, ma » eziandio generalmente amato per le sue virtù morali e so- » ciali, ed uno dei più validi sostegni della grandiosa tradi- » zionale scuola napoletana che tanti grandi ingegni produs- » se, ed in fine l'amico dei suoi primi anni, ed ora il con- » solatore di sua triste ed infelice esistenza ». Anzi con me discorrendo, nel manifestarmi l'intenso dolore che provato avea per la sua morte, finiva col dire che « il Collegio avea » perduto un gran maestro, ed a suo modo di vedere, un » artista da non potersi surrogare, almeno pel momento».

La morte del cav. Carlo Conti fu considerata come sventura di famiglia nel Collegio di musica, ove più che maestro era l'amico di tutti, essendo amato, stimato ed onorato per le rare virtù, (oltre l'immenso suo merito artistico) che lo adornavano, e venerato qual padre affettuoso dei suoi allievi, cui insegnava amórosamento. E sarebbe stata ancora sventura pel Collegio e per l'arte musicale, della quale egli era uno dei più degni rappresentanti, qualora nel paese ove siamo non vi fosse Saverio Mercadante a reggitor supremo della musica. È inutile discorrere ed entrare in minuti particolari e spiegazioni, perchè tutti sanno quali grandi progressi l'arte ha fatto nella prima metà del secolo che corre, e quanti grandi vantaggi ritrasse il Collegio di musica di San Pietro a Majella in questi ventotto anni che fu affidato alle cure ed alla solerzia del Mercadante. Contro la logica dei fatti non vi sono mai ragioni da opporre; i fatti parlano da per se stessi,

e perciò non hanno bisogno di comenti o dimostrazioni di sorta. Egli, con una potenza di volontà unica più che rara, con l'ingegno superiore che lo distingue, e coll'immenso suo sapere, sa riempire i vuoti che si formano attorno a lui, e qual baluardo incrollabile, ad onta della sua antica età e degli acciacchi di sua salute, sostiene con invidiabile energia, e diciam pure, con generale stupore ed ammirazione, la parte scientifica musicale di questo storico Collegio, il primo fra tutti nell'eleganza, nel lusso e nello splendore della divina arte della musica.

§. II.

OSSERVAZIONI ARTISTICHE.

Nelle osservazioni apposte a ciascuno de' Conservatorii dei quali ho finora parlato, si è notato quanto a poco a poco questi avessero fatto progredire la scienza musicale. Molti dei maestri educati in quei Conservatorii si erano sparsi nel secolo decimottavo in quasi tutta Europa, dalle cui corti sovrane erano premurosamente richiesti, e per le opere loro ogni nazione incivilita potette avere, derivata dalla nostra, una musica propria, la quale a seconda dei gusti nazionali si distingueva per particolari caratteri. Nè in quelle nazioni mancarono eletti ingegni da menar grido nella scienza musicale; ma sì per anteriorità di tempo, perchè prima in Italia si era incominciato a gittar le basi di quell'altezza cui oggi vediamo giunta la musica, sì perchè la bellezza del cielo italiano maggiormente invita all'armonia, parmi poter asserire che in quel secolo il dominio della musica teatrale fosse rimasto esclusivamente all'Italia. Se di ciò forse non tutti converranno, niuno per altro potrà negare, che come nelle arti del disegno un artista non si è mai creduto perfetto se non abbia studiato in Roma, così i compositori di musica credevano doversi perfezionare studiando la scuola

italiana, e quella di Napoli a preferenza, e di questo studio traevano vanto, quasi pruova del loro valore; nè si potrà altresì negare che tutte le primarie città non credevano poter gustare la musica se non in un teatro appositamente dedicato alla musica italiana. Erano questi fatti una gloria per la nostra scuola; ma nei primordii del secolo che corre si era resa la scienza musicale quasi cosmopolita, e quindi molte scuole si vedevano sorte a contendere con noi. Cosicchè qualche leggiera variazione nel sistema, qualche parziale immegliamento che passo passo sorgeva, si può dire che scorreva quasi inosservato, perchè il progresso immenso dei tempi, il cammino velocissimo in tutte le branche dello scibile umano, chiedevano un sistema od un immegliamento che potesse scuotere: insomma, si domandava una radicale rivoluzione.

Oltre a questo progresso della musica nella sua parte scientifica, se ne vedeva un altro immenso nella parte materiale, cioè nei mezzi di esecuzione. Nuovi strumenti tuttodì sorgevano; gli antichi ricevevano molte modificazioni, ed in quelli da fiato, in quelli di ottone particolarmente, queste furono talmente rilevanti, da poter dire che quasi più nulla serbassero del loro essere primitivo; l'orchestra quindi subiva siffatti rivolgimenti, che i maestri compositori doveano necessariamente impegnarsi a trovare nuove combinazioni. Un tentativo di questo genere era stato già accennato dal Cimarosa prima, ingrandito viemaggiormente poi per lo Spontini, che colla *Vestale* s'inoltrò di molti passi, siccome a suo luogo abbiamo detto; e dobbiamo credere che sarebbe giunto ad alto grado per Nicola Manfroce, che colle sue opere *Mzira* ed *Ecuba* diede pruova che assai più di Spontini si sarebbe avanzato. Vennero di poi Simone Mayer, Ferdinando Paer e Pietro Generali, che coi nuovi strumenti introdotti nell' orchestra produssero piacevoli e svariati effetti, meglio curando la strumentazione, innovando la tessitura dei duetti, e dando novello impasto, specialmente nella parte vocale, ai finali e

pezzi concertati, come fece Mayer nella *Medea*, Paër nella *Agnese*, e Generali, che primo tentò i così detti *crescendo* nella parte strumentale: i quali immegliamenti produssero effetti sconosciuti sino a quel tempo, e misero in chiara luce i sopraunomati egregi maestri, che così arsero anche essi la parte loro d'incenso innanzi all'altare dell'arte musicale già gigantesca in Germania per le opere dell'Haydn, del Mozart e di altri dotti Alemanni, le quali venute in Italia, furono apprezzate, ammirate e studiate dai più chiari ingegni.

Per tali ragioni adunque la musica in Italia nel secolo del quale discorriamo, per le trasformazioni in essa avvenute, e pel gran bisogno di progresso che agitava i popoli, trovava in se stessa una necessità a mutare aspetto ed andare avanti nel cammino come Ahaswero (1): e però vi era bisogno che sorgesse un Genio, il quale comprendendo d'uno sguardo le mutazioni fatte, l'immensa ricchezza dei nuovi mezzi, e soprattutto la nuova coscienza musicale, avesse potuto dare all'arte l'impronta del secolo che lo circondava, e dagli stessi suoni non mutati, cavare una musica la quale diversificandosi dalla prima avesse soddisfatto al bisogno della coscienza moderna.

Questo Genio fu Gioacchino Rossini, il quale, immenso nei concetti, grandioso nelle forme, palesò fin dal suo primo apparire il carattere di un ardito innovatore. Non si mancò al principio da'pedanti di bandirgli la croce addosso, ed il meno che gli si potè dire fu il chiamarlo audace, temerario, ribelle, prevaricatore, depravatore del gusto musicale, spregiatore delle buone regole ec. Ma egli non si lasciò intimidire dalle grida de'critici pedanti, e guidato dalla scintilla del suo genio divino e prepotente, a cui gli ostacoli ed il rischio erano ec-

(1) È questo il nome del calzolaio o, come altri crede, del falegname di Gerusalemme, che la leggenda dice aver negato a Cristo, stanco nell'andare al Calvario, un momento di riposo innanzi la sua casa, dicendogli *cammina, cammina;* per lo che Cristo gli rispose: « E tu pure camminerai sino alla fine dei secoli. » Donde a lui il nome di *Ebreo errante*.

citamento a più inoltrarsi, formò nuovo genere di melodie, vive, spontanee, originali. Arricchì a dismisura gli accompagnamenti con la squisitezza degli ornati e con una strumentazione forbita, maschia, vigorosa, ricca e potente, dalla quale ritrasse effetti maravigliosi. Dilatando i confini dell'arte, diè maggiore sviluppo al pensiero musicale, maestà e concisione ai *finali, pezzi d'insieme* e *pezzi concertati*, e con la verità dei caratteri, la chiarezza delle idee, l'armonia delle proporzioni, l'eleganza e la purità dello stile, apportò novella vita al movimento della scena. Egli si mostrò gigante nella musica giocosa (il *Barbiere*), egualmente che nei soggetti severi grandiosi e religiosi, quali il *Mosè*, il *Guglielmo Tell* e lo *Stabat*, monumenti eterni che non mutano per volger di tempo, anzi risplendono di più viva luce, ne'quali palesa nella più ammirabile unità la magnificenza delle sue immagini e la serenità maestosa del suo stile sublime. E qual sovrano dell'arte, trionfando di ogni opposizione, rimase possessore del campo e dittatore del gusto musicale, in guisa che tutti furono irresistibilmente trascinati a seguirlo (1). Ed ecco che

(1) Leone Escudier, parlando dell'*École Italienne au XIX siècle* nel suo libro *Mes souvenirs*, così discorre di Rossini:

« Ce sublime audacieux paraissait ne douter de rien. Se moquant » des règles que d'autres s'étaient crus en droit d'établir avant lui, » il en établissait à son tour qui devaient plus tard avoir force de » loi; il bouleversait tout; il touchait à tous les genres, et partout » il avait du succès. Il passait du bouffe au grandiose, de la guitare » de Figaro à la harpe des bardes écossais, du turban de Moustapha » à celui de Mahomet, du tablier de Ninette à la pourpre de Sémi- » ramis, du conte de fée de Cendrillon aux sévérités bibliques de Moïse. » Tour à tour sémillant ou grave, spirituel ou grandiose, tendre ou » majestueux, pathétique ou terrible, toujours grande, toujours sublime » qu'il fut, limpide come le lac, doux comme le ruisseau, impétueux » comme le torrent, immense comme l'océan, il monta de sphère en » sphère, de triomphe en triomphe, jusqu'au zenith, à l'apogée, au » summum de la gloire, qu'il atteignit en donnant à son siècle ce chef- » d'oeuvre qui a nom *Guillaume Tell*, après lequel il se reposa, comme » Dieu après avoir créé l'uuivers. »

noi vedemmo allora maestri compositori che appresso per un carattere distinto seppero acquistarsi fama di grandi, come Pacini, Mercadante, Donizetti, Luigi Ricci, ed altri, nel loro primo apparire, in quella che secondo il linguaggio delle belle arti si potrebbe chiamare *prima maniera*, non essere altro che imitatori di *Rossini*.

In questo stato di cose che ho rapidamente accennato, ha progredito contemporaneo il real Collegio di musica in Napoli. Luogo per dare nuovo incremento alla scienza musicale non ve n'era, chè tutto era stato occupato; di modo che il suo compito si trovò ristretto soltanto a quello di sostenere l'antica rinomanza della Scuola napoletana. Il quadro che diamo qui in fine dei maestri Compositori che ha prodotti, credo che basti a provare come abbia adempiuto il suo compito; e se lo abbia adempiuto con gloria lo dicano i nomi che in esso si leggono di Manfroce, Mercadante, Bellini e Luigi Ricci, senza annoverare parecchi altri che la fama più o meno avvicina a questi.

Quanto per altro potea ottenersi da un istituto d'istruzione musicale in mezzo all'ampiezza a cui abbiamo veduto essere giunta la scienza in questo secolo, può dirsi che dal nostro real Collegio siasi ottenuto. Ho di sopra accennato come Manfroce avesse dato a divedere che intendeva aprire novella via; ma morto appena ventenne, la sua fama venne soffocata ai primi vagiti, e non si può conoscere a qual punto sarebbe pervenuto. Qui debbo aggiungere a vanto della nostra Scuola, che in mezzo al torrente rossiniano che seco tutto trascinava, ha essa avuto Compositori che deviando da quella corrente sono saliti ad alta riputazione. Primo, seguendo l'ordine di tempo, nominerò Saverio Mercadante, pel quale, onde non farmi credere sospetto di parzialità a suo riguardo, siccome attualmente Direttore del real Collegio, ripeto semplicemente alcune parole che trovo scritte nell'articolo *Musica Italiana* dell'*Enciclopedia popolare*, dove dopo aver parlato di Rossini si continua a dire: « Una caterva d'imitatori,

» fra cui egli era il *Sol fra le minori stelle*, gli cammina-
» ron di conserva, ritraendone i più, anzi che i molti pre-
» gi, i pochi difetti; fra i quali mostrano però onorevole ec-
» cezione Mercadante, Pacini e Donizetti, tre nomi illustri,
» che riuniti, in alcun modo riassumono, tranne l'originalità,
» le gigantesche qualità del loro Caposcuola. »

Uno stile proprio dobbiamo anche riconoscere per le opere buffe in Luigi Ricci, che seppe dare nnove e graziose forme ai finali, del pari che a tutti i pezzi d'insieme, e specialmente poi per l'andamento de'suoi *parlanti* che veste di svariato e fiorito strumentale; di modo che nel genere di musica giocosa, che tanto in alto avea portato la nostra Scuola nel decorso secolo, dovea pel secolo presente ritenersi come originale.

Ciò che per la Scuola Napoletana contemporanea pare doversi attribuire a vanto maggiore è l'avere dimostrato come in mezzo alla totale rivoluzione della musica poteva ancora questa antica Scuola rimanere salda ed inamovibile nelle sue fondamenta, e gradita tanto da riscuotere il plauso universale. Intendo qui parlare di Vincenzo Bellini, a cui Giuseppe Borghi in un suo *Inno* mette in bocca le seguenti parole:

» *I nuovi modi alle bellezze antiche*
» *Con discreta ragione armonizzando*
» *Feci presagio delle mie fatiche.* »

E poichè molti conoscono quale legame di tenera amicizia ad essò mi univa, non debbo fare altro che riportare il modo come sul conto di lui è scritto in varii articoli della stessa *Enciclopedia popolare*. All'articolo *Teatri* è detto: « La mu-
» sica, che compagna della poesia dominava tuttavia asso-
» luta in teatro, divenne più ricca di melodia, d'imma-
» gini e di concetti per il genio fecondissimo di Rossini.
» Dopo costui il Bellini, coltivando più il sentimento che l'im-
» maginazione, armonizzò alquanto la poesia colla musica,
» e le sue note commossero i cuori. » Nell'articolo *Musica Italiana* è detto: « La musica rossiniana risonava in tutt'i

» teatri d'Italia, e nella maggior parte degli stranieri, quan-
» do surse Bellini. » E qui dopo aver esaminate da tutti i lati le sue qualità artistiche, conchiude: « Ma la grazia, la » dolcezza, la passione delle sue melodie, la verità con la » quale ei le accoppia alle parole, e diremo ancora, l'origi- » nalità che offre in complesso il suo stile, gli hanno asse- » gnato meritamente un posto assai distinto frai promotori » della musica italiana, e la sua pur corta carriera ha se- » gnato un'epoca. » Non ho voluto qui aggiungere quanto nella detta Enciclopedia è scritto all'articolo proprio di *Bellini*, poichè quello che ho riportato è sufficiente al mio scopo pel momento; bastami solo il dire che in detto articolo Bellini è chiamato « maestro e riformatore della scuola italiana ».

Da quanto ho brevemente esposto risulta dunque che la Scuola Napolitana, in mezzo al grande sconvolgimento recato dal genio prepotente di Rossini, ha avuto chi seguendo il gusto del secolo ha serbata un'originalità nell'opera seria, e questi è Saverio Mercadante; e chi, come Luigi Ricci, l'ha serbata nell'opera buffa; avendo avuto inoltre in Bellini chi non curando la corrente ha voluto battere altra via, e postosi alla testa di un sistema diverso e riscotendone applausi, *ha segnato un'epoca*.

E qui debbo necessariamente fermarmi, poichè de'maestri compositori tuttora viventi ho dichiarato di non parlarne, e spetterà il farlo a chi verrà dopo che essi abbiano più o meno gloriosamente compiuta la loro carriera.

Si grida molto contro l'età quando si sente inoltrarsi nella vita: per me, assai avanti negli anni, mi rallegro di aver conosciuto il passato e le sue glorie; e son contento di aver seguito le fasi, le vicissitudini ed i progressi dell'arte musicale sin oggi, e li reputo tali che difficilmente parmi potersi più progredire, a meno che la feconda immaginazione dell'uomo non trovi vie che per ora non si sospettano neppure. E siccome diceva il celebre Lalande essere la musica

il trionfo dei Napolitani, così vivo sicuro che la nostra Scuola saprà sempre sostenersi nella secolare sua gloria, e fare che la musica Italiana nulla mai perda del suo splendore. Possa il cielo ispirare ai presenti e futuri maestri insegnanti dei Conservatorii di musica d'Italia di non farsi affascinare dalle utopie e stranezze della moda del giorno, e di non traligiare dai lodevolissimi precetti che insegnavano quei sommi maestri, i quali Rossini in una sua lettera direttami da Passy il 15 settembre 1868, chiama con reverenza *i nostri cari Santi Padri della Musica*, che seppero, a traverso i secoli, tramandare sino a noi, a forza di tradizioni, la sublime Scuola che tanti sommi Maestri produsse (1). Se con questo pre-

(1) L'egregio Ambrogio Thomas, nel discorso pronunziato il giorno 21 novembre ultimo sulla tomba del legislatore della musica, chiama la nostra scuola « bella e soave scuola Italiana », che volere o non volere sarà scuola mondiale, finchè duri il vero sentimento del bello. E Rossini meco discorrendo, un giorno che passeggiavamo insieme nel settembre del 1867 nella sua villa di Passy, dei diversi sistemi d'insegnamento musicale moderni, profferì queste parole: « I moderni scrit» tori di metodi di contropunto e corsi d'armonia scrissero meglio » degli antichi; ma gli antichi però fecero meglio dei moderni; e mi » fanno ridere questi ciarlioni che mi parlano di scuola francese e » scuola tedesca, ecc. Io rispondo loro *impetuosamente* che non co» nosco altra scuola che quella del Durante, e che non conosco che » due specie di musiche, la buona che amo, e la cattiva che detesto »

Ed al proposito ci sarà permesso soggiungere poche parole, abbenchè estranee al soggetto che trattiamo, per dare anche noi un postumo omaggio e riverente a Gioacchino Rossini. Il mondo universo al suo disparire dalla terra ha compianto, è vero, l'irreparabile perdita; ma Rossini cessò al mondo, non alla fama, e perciò noi non diremo cogli altri « Rossini non è più », giacchè egli vive e vivrà sempre nella mente e nel cuore della presente e delle future generazioni colle sue opere immortali.

L'autore del *Guglielmo Tell* appartiene al ristrettissimo numero di quei genii d'ordine superiore che attraversarono i secoli siccome meteore fulgidissime: Mosè, Omero, Cesare, Dante, Michelangelo, Shakespeare, Napoleone I, Rossini. Egli è tra il bel numero di quelli che la poetica antichità avrebbe chiamato Semidei. Gli avanzi mortali del grande

zioso patrimonio non trasanderanno di aggiungere ai loro insegnamenti, con le debite cautele però, le nuove e le belle scoverte che arricchiscono successivamente l'arte dei suoni nel tempo che volge, la loro missione si potrà dire compiuta, e l'avvenire non avrà nulla da invidiare al passato.

---

che con Napoleone I° diedo il nome al XIX secolo, ora riposano in Parigi nel cimitero del Père la Chaise, non lungi dai sommi che lo precederono nel luttuoso soggiorno, Cherubini, Herold, Boildieu, Chopin, e vicino al suo amato Bellini, che, come bene scrisse il chiarissimo marchese Achille de Lauzières, fu a Rossini quel che Raffaello fu a Michelangelo.

L'illustre donna che degnamente porta il nome di colui che i secoli ammireranno, acconsentì, come asseriscono i giornali, che la salma del grand'uomo vada a riposare in quel tempio che racchiude tanta italiana gloria, in Santa Croce, insieme a Dante, a Michelangelo, a Galileo, a Machiavelli, ad Alfieri. L'Italia non sarà mai per dimenticare tanto generoso sentimento che arricchisce il palladio delle glorie nostre di un'altra santissima reliquia. I grandi sepolti a S. Croce sono gli dei penati della patria nostra: in loro s'incarna il concetto dell'italiana esistenza, nè v'è Italia senza Santa Croce.

Auguriamoci pure che presto siano rivendicate a noi le spoglie mortali degli altri nostri grandi morti in terra straniera: così Bellini non dormirà più nell'ospitale terra di Francia, ma fra noi, sul suolo nostro, a Catania, come reclamò quel municipio, e come già concesse il governo del III Napoleone.

Digitized by Google

CAPITOLO IV.

Collegio delle Donne (1).

Nel parlare del Conservatorio di Loreto dicemmo che verso il 1708, per volere del Governo, vennero esclusi i Padri Somaschi dal dirigere l'educazione morale, disciplinare e religiosa degli alunni e delle alunne che, al numero di 800, in due siti distinti ivi erano riuniti; e dicemmo del pari che in quel tempo, essendo Alfonso Cardinal Carafa Arcivescovo di Napoli, se non per sua volontà, che non poteva tanto, almeno per secondarlo nelle aspirazioni, le donne uscirono da Loreto, e vennero divise nei due Conservatorii di beneficenza sotto i titoli dell'*Annunciata* e di *S. Eligio*. Niuno autore accenna se quando le donne erano in Loreto fossero educate nel canto: certo si è che studiavano la musica; ma passate poi nei sopraddetti Conservatorii dell'*Annunciata* e di *S. Eligio*, fu ben altra che artistica l'educazione che a loro venne data. Si conosce solo che una Scuola di Canto fu istallata nel Conservatorio di Loreto l'anno 1537, due anni dopo la sua fondazione, e che durò soli 28 anni, cioè sino al 1565; ma in questo breve periodo di tempo quelle alunne non diedero risultamento veruno della loro applicazione. Come e perchè detta scuola venisse abolita, s'ignora, nè alcuno n'ha lasciato memoria, nè su di ciò vi sono tradizioni di sorta alcuna.

Quando tutti i Conservatorii furono riuniti nel solo della Pietà dei Turchini nel 1806, allora si volle richiamare l'istituzione che quasi due secoli prima avea avuto origine nel

(1) Vedi la seconda appendice n.° 5, Decreto portante che le disposizioni date pel Collegio di musica fossero applicate anche al Collegio delle donzelle

Conservatorio di Loreto, e vi si stabilì una Scuola di Canto per le Donzelle, onde supplire colle loro voci alla mancanza dei soprani e dei contralti, per l'abolizione già avvenuta degli *eunuchi*. Con provvedimento del 1809, quando gli alunni della Pietà passarono nel Monastero di S. Sebastiano, parte di quell'edifizio limitrofo a quello del Gesù Nuovo fu destinato a Collegio delle Donzelle fornite di buona voce e di altre qualità necessarie per poter divenire artiste di canto. Pure lo scopo di questo stabilimento fu falsato dal suo bel principio, perchè invece di fare studiare a quelle giovanette a preferenza l'arte del canto onde professarla poi, si educavano quasi esclusivamente per farle divenire buone madri di famiglia. Quantunque il numero dei posti gratuiti fosse ristretto appena a quattordici, erano non però provvedute dei corrispondenti maestri di musica e di lettere, di una Direttrice, che fu la sig.ª Nicoletta Dnmarai, di un'Ispettrice, la sig.ª Doristella del Duca, e di due altre donne che facevano da prefette.

Ritornati i Gesuiti in Napoli dopo il 1820, ripresero la loro antica casa con la grande Chiesa, chiamata del *Gesù Nuovo*, alla quale vollero aggiungere, e l'ottennero per uso di noviziato, il sito occupato dal Collegio delle Donzelle, le quali per effetto di un Real Decreto del 18 luglio 1821 furono passate nel soppresso monastero della *Concordia* elevato a Collegio Reale di Musica per le Donzelle. Il 13 maggio 1832 re Ferdinando II, sopprimendo la Scuola di Ballo in omaggio alla morale pubblica (1), abolì anche questo Collegio di Musica delle Donzelle, e la rendita di tremila ducati annui (12,750 franchi) venne incamerata al Real Tesoro.

(1) Questo era il senso del decreto, come se le scuole di ballo e gl'istituti musicali delle donne dovessero portare con se la necessaria conseguenza di pubblica immoralità. Io non voglio e non debbo entrare ad indagare se realmente vi fosse stato qualche inconveniente; ma se vi fosse stato, vi si dovea apportar rimedio, e non mai distruggere un'utile istituzione.

Nella felice epoca della nostra rigenerazione politica, cessato il capriccio ed il dispotismo, il Governo potrebbe avere in vista l'immediata ristaurazione di una Scuola di Canto per le donne, richiamando in vita così l'antichissima istituzione del 1537, in appresso quasi sempre abbortita, e che ampliata sopra più larghe basi, darebbe indubitatamente ed in breve tempo i più felici frutti (1).

È vergognoso per Napoli, una delle più grandi città di Europa, sede di tanti celebri Conservatorii che diedero per secoli i più grandi luminari dell'arte, dover continuare ad essere sfornita di un Collegio musicale di donne. E non volendo accordar ciò sul momento, abbiasi un Liceo almeno, ed alla peggior lettura una semplice Scuola di Canto, ove riunite le giovanette di avvenente aspetto, dotate di buona voce e degli altri requisiti necessarii, si dedichino a studiare la musica, il pianoforte, l'arpa, che più d'ogni altro è strumento adatto pel gentil sesso; ma più particolarmente dovrebbero essere dedicate al canto e sotto savia direzione ammaestrate nella difficile arte, ora quasi generalmente negletta e forviata dalla retta via, pei *gridi* in moda, per la *declamazione gridata* e non cantata, e per gli *urli* continui: insomma dovrebbero esser guidate le allieve di questo novello istituto a segnare una nuova era di buon gusto, di squisito sentire, e a rinnovare i tempi felici di quel *soave canto* che dispiacevolmente ora solo in poche si ascolta.

Se Milano, Firenze, Bologna, Vienna, tutte le grandi città della musicale Germania, del Belgio, della Francia e dell'Inghilterra hanno una Scuola di Canto per le donne, perchè non istituirla in Napoli? Qui, dove il genio musicale predomina in tutte le classi, con più facilità favorite dal mitissimo clima, potrebbero svilupparsi le voci, e noi avremmo indubitatamente da un tale novello istituto delle *prime*, delle *seconde*, ed anche delle *terze donne* sui teatri, ben diverse

(1) Vedi il paragrafo che segue, sulla Scuola di Canto.

da quel che oggi sono, le quali meglio sarebbe non averle affatto. Per tal modo si potrebbe sentire nel massimo teatro di S. Carlo un bel coro di giovanette, come si sente da per tutto, con fresche voci ed avvenenti persone, piuttosto che vederne talune rimaste su quelle storiche scene per anni ed anni, le quali se c'ispirano rispetto per la loro età veneranda, recano però nocumento all'arte, perchè tolgono ogni illusione alla scena.

Noi confidiamo nella saggezza e nel buon volere dell'Eccel.° Ministro della pubblica istruzione, tanto amante e protettore delle arti belle, e che ora regge le sorti di questo secolare Collegio, perchè riempia questa lacuna nell'insegnamento musicale napolitano, inaugurando in Napoli sotto i suoi buoni auspicii una Scuola di Canto per le donne. Così l'arte gli andrebbe debitrice forse di molte glorie future, e gli benedirebbe siccome a patrono prestantissimo.

Sulla Scuola di Canto.

L'egregio Saverio Mattei, nella sua qualità di Delegato del Conservatorio della Pietà dei Turchini, esponeva alla Maestà del Re Ferdinando IV, con suo rispettosissimo rapporto in aprile del 1791, il decadimento della Scuola di Canto in quel Conservatorio, e proponeva i mezzi onde portare pronto rimedio a quella catastrofe, ritornando all'insegnamento che gli antichi maestri con tanto buon successo avevano adoperato.

Incominciavano essi, dice il Mattei, « dallo studio del » *Canto fermo*, vera scuola di emettere i suoni e sostenerli » per ottenere una lunga respirazione: passavano poi dopo » molto tempo a restringerli, filarli, sminuzzarli, ed a for- » marne a poco a poco la così detta *messa di voce*, e que- » ste prime indispensabili nozioni formavano la base fonda- » mentale dell'Arte del Canto. Si comincia oggi dove si do- » vrebbe finire. L'allievo o allieva non ha imparato ancora » ad aprire la bocca, a profferir bene le parole, a cacciar

» gradatamente e con energia la voce, che principia e ter-
» mina lo studio del canto cinguettando appena con un mor-
» morio insensibile ad uso di gemiti di tortore e di altri ne-
» celli. A questa cagione se ne aggiunge un'altra: la scelta
» della musica da studiare. I maestri di canto, invece di te-
» nere i giovani come i pittori nella scuola del nudo, si con-
» tentano di far solo ornamenti, ed in luogo di far cantare
» a'giovanetti o giovanette i *solfeggi* dello Scarlatti, del Leo
» e del Durante, i duetti di quest'ultimo con gli altri di De
» Stefano e del Carapella, i Salmi di Benedetto Marcello,
» i Madrigali di Lotti, le Cantate ed i Recitativi di Porpo-
» ra e di Alessandro Scarlatti, ecc. ecc., cominciano subito
» a far cantare loro dei *rondoncini* e dei *canonetti* di chi-
» tarra francese, ed i giovani poco esperti, innamorati della
» leziosa dolcezza di quella fluidità male intesa, per la quale
» non fatica il petto nè il polmone, si trovano comodi e
» agiati, solleticando le corrotte orecchie degli ammaliati.
» Non essendo cangiate le condizioni e le complessioni fisi-
» che negli uomini e nelle donne, è esclusivamente alla scelta
» che non si fa delle dotte ed adatte carte di musica, che
» devesi attribuire la decadenza dell'arte di cantare. » Così scrisse l'erudito Saverio Mattei nel 1791, cioè 77 anni indietro. É fuor di dubbio che dopo le giuste ed assennate rimostranze del Mattei, l'arte del canto deve a lui tutte le notevoli riforme che vennero dopo, ed il ritorno a quei solenni insegnamenti ed a quel bello antico, che, perchè vero, non invecchia mai.

Si vide perciò nella prima metà del decimonono secolo quella miriade di cantanti, i quali interpretarono a maraviglia con l'arte loro le sublimi creazioni dei celebri compositori del tempo, che pur furono i maggiori nell'arte. Essi, allettando e maravigliando l'Europa con la dotta pieghevolezza e canorità delle loro voci, concorsero insieme ai grandi maestri a fissare il periodo più glorioso di Musica italiana, il quale è per la musica quello che il 1500 è per la pittura.

Digitized by Google

Brillarono adunque in quel fortunatissimo periodo di tempo, per ordine come si successero, la Catalani, la Shabrand, la Canonici, la Colbran, la Fodor Mainville, la Giuditta Pasta, la Ronzi De Begnis, la Pesaroni, la Mariani, e l'unica Maria Malibran. Vennero dopo la Tacchinardi Persiani, la Borghi Mamo, la Bosio, ed oggi sola superstite, rimasta come le statue greche modello di perfezione alla sentita ammirazione della presente epoca, Erminia Frezzolini. Contemporanee alle sopraddette celebrità, e che divisero con esse le glorie ed i trionfi, furono i sommi cantanti David padre (1) allievo di Nicola Sala, Mombelli, Crivelli, Garcia, Siboni, Nozzari, Tacchinardi, e colui che nel sublime dell'arte non ebbe nè precursori nè emuli nè successori finora, Giovan Battista Rubini. Vennero poi David figlio, Donzelli, Ivanoff, Duprez, Mario, Mirate, Tamberlik, Negrini, grande pel suo accento drammatico, e l'ultimo che brilla ancora sulle scene italiane l'egregio Gaetano Fraschini (2). Compì finalmente la cerchia di questa luminosa corona artistica di esecutori cantanti il primo basso che cantò nelle cordo di baritono, il famoso Pellegrini. Vennero di poi Filippo Galli, Antonio Tambur-

(1) Questo grande e vanitoso artista cantante, si permise di rispondere a re Ferdinando IV, quando dopo averlo inteso cantare gli prodigava elogi e felicitazioni: « Maestà, credetelo, la mia modestia a parte, se vero è che un David vi fu nel mondo, io sento ed ho ragione a credere d'essere il secondo. » Ferdinando, dice la tradizione, gli sorrise sul muso e gli voltò le spalle.

(2) I giornali francesi, nel momento che noi scriviamo queste osservazioni, dichiarano Fraschini il re de' tenori, ed il primo de' tenori di questa seconda metà di secolo. « Tutto, essi dicono, è compiuto » in lui, voce, stile, emissione, sentimento perfetto! Come attore, a » guisa di Rubini, drammatico a tempo e luogo: sempre modesto, come quelli che hanno conoscenza della loro superiorità. Chi non lo » ha inteso nel terzo atto della *Lucia*, non conosce Donizetti e la » potenza della sua musica. Ai dì in cui siamo egli è il solo che » sostiene la gloria del Teatro italiano in Parigi o Londra. L'Italia » sua patria lo ammirerebbe ancora con gran soddisfazione e diletto. »

rini, Giorgio Ronconi, Filippo Coletti, Baroilhet, Achille de Bassini, e quella grande personalità che porta il nome di Luigi Lablache.

Passato come una meteora questo altro periodo di grandezza della Scuola italiana, ch'è la sola vera Scuola del Canto, siamo insensibilmente discesi, e quasi senza avvertirlo, nel *triviale*, nel *manierato*, nell'*esagerato*, con quella male intesa *declamazione gridata*, che l'erudito Presidente Casamorata chiama « una urlata canora declamazione, o meglio » detto parosismo convulsivo, invalso talmente nella mag- » gior parte dei cantanti, che gridano invece di cantare, che » gestiscono senza moderazione, che surrogano la violenza » alla passione, il pianto alla tenerezza e l'affettazione alla » grazia. » Moventi tutti che menano al cattivo gusto che dispiacevolmente domina ai dì nostri; e che ci precipita nel barocchismo del massimo regresso, nella perfetta decadenza. Restano però tuttavia delle notevoli eccezioni, ma queste in vero sono pochissime, l'Adelina Patti marchesa di Caux, la Marcellina Lotti della Santa, la Fioretti, la Carlotta Patti, la Galletti Gianoli, le sorelle Marchisio, la Tictiens, la La Grua, e pochissime altre virtuose di canto, non che qualche artista tenore e baritono, Naudin, Beneventano, Colonnese, e taluni altri decantati, forse a ragione, dai giornali musicali del giorno, che sostengono tuttavia il teatro italiano. Noi però dichiariamo non poter parlare di questi ultimi con cognizione di causa, perchè non abbiamo avuto l'occasione di ammirarli. Per i primi poi dell'ultima categoria, possiamo dire che educati a buona, severa ed ottima scuola, conservano le gloriose tradizioni di quelle sommità che li precederono nel difficilissimo arringo del ben cantare, ed è desiderabile che vengano presi a modello da coloro che desiderano ottenere distinto posto nell'arte; altrimenti, è dispiacevole il dirlo, noi vedremo presto descritta quella parabola di decadimento che pur troppo sta apparecchiata. E per dare maggiore autorità alle nostre opinioni, crediamo conveniente riportare quanto il

gran Rossini espresse al dottor Filippi nella lettera scritta da Passy, 26 agosto 1868: « Non posso però negare una certa » decadenza nell' arte vocale, tendendo i nuovi suoi cultori » allo stile *idrofobo* piuttosto che all'italo *dolce cantare* che » nell'anima si sente. Che Iddio accordi il suo perdono a co- » loro che ne furono l'originaria causa. » (1)

Badino però a non dimenticarlo i maestri insegnanti, nonchè i giovani e le giovanette che si dedicano alla carriera teatrale e mirano a divenire grandi artisti, che se non si ritorna allo studio *lento, severo, ragionato, e ben basato* sugli antichi dettami, richiamando così i precetti di que' sommi maestri che brillarono in questa interessantissima branca della Musica, si retrocede piuttosto che progredire nell' arte di soavemente cantare: arte che quantunque pel momento sia negletta e messa sopra un falso terreno, pure non può, pel divino che in se contiene, presto o tardi non ritornare sull'antico piedistallo di sua grandezza, specialmente in questa prediletta parte d'Italia, ove ebbe la culla, ed ove vanta sublimi tradizioni.

---

(1) Non è la prima volta che il celebre maestro abbia manifestato di tali idee: volgon tre anni e le medesime mi scriveva da Passy, 20 agosto 1865, esprimendosi anche più energicamente :

« Oggi l' arte vocale è alle barricate ; l' antico genere fiorito è » rimpiazzato dal nervoso, il solenne dagli urli che altre volte chia- » mavansi francesi, finalmente l'affettuoso sentimentale dall' idrofobia » passionata! Come il vedete, carissimo Florimo , in giornata la qui- » stione è tutta pulmonare ! Il cantare che nell'anima si sente e il » lusso vocale sono all'indice. Povera umanità!!! »

CAPITOLO VII.

Archivio Musicale.

Nel 1791, trovandosi Delegato al Conservatorio della Pietà dei Turchini il dotto consigliere Saverio Mattei, con suo memoriale al Re Ferdinando IV in data del 31 gennajo dello stesso anno dimandava la fondazione di un Archivio musicale (1), tanto perchè i giovani alunni avessero agio a studiare e specchiarsi nelle opere classiche dei sommi maestri che lustro apportarono all'arte, quanto nell'intento di conservare gloriosamente, come in un luogo sacro, all'ammirazione delle future generazioni (2) le loro sublimi creazioni. Si trovava-

(1) Vedi la seconda appendice n.° 6, Memoria del consigliere Saverio Mattei delegato del Conservatorio della Pietà de' Turchini a S. M. Ferdinando IV.

(2) Mi è stata inviata dal sig. Barone Mattei la seguente iscrizione composta per quella circostanza dall'anzidetto consigliere suo avo, che la saggezza dell'attuale governo del Collegio ha disposto doversi apporre sopra una parete della prima stanza dell'archivio:

DIVIS SORORIBUS
HARMONIAE ET MELODIAE
QUARUM ALTERA COELUM ASTRIGERUM VELIVOLUM MARE
FRUGIFERASQUE TERRAS
TEMPESTIVAS PER ANNI VICES
DISCORDI CONCORDIA COMPLECTITUR
ALTERA CONCINNIS MODIS NUMERISQUE
STATAS MUNDI LEGES
AD MORTALIUM LEVAMEN
SUAVISSIME EXEQUITUR
UT MUSICAM DULCIBUS RECENTIORUM VITIIS REDUNDANTEM
AD VETERUM SOBRIETATEM REVOCARET
XAVERIUS MATTHAEI
HANC HARMONICAM ET MELODICAM BIBLIOTHECAM
AD JUVENTUTIS COMMODUM
PRIMUS AERE SUO CONDIDIT
ILLATISQUE STATIM UNDIQUE VOLUMINIBUS COLLECTIS
SUB ASCIA DEDICAVIT
FERDINANDI IV REGIS ANNO XXXVI.

no in quel tempo ristrettissime le finanze di quel Conservatorio, ed al non mai abbastanza encomiato Consiglier Mattei devesi a buon diritto il titolo di fondatore dell'Archivio Musicale, perchè il suo primitivo nucleo derivò dalla doviziosa quantità di musica, di libri teoretici e storico-musicali e di altre opere didattiche che donò al Conservatorio della Pietà, e che servirono come pietra fondamentale per inaugurare ed innalzare l'edifizio dell'Archivio, ora divenuto già grande, e che col volger degli anni, aumentandosi sempre, com'è da sperare, diverrà una delle più stupende collezioni musicali del mondo (1).

Dopo il Mattei, altri ragguardevoli personaggi seguirono il bello esempio, e fu primo il distintissimo dilettante Giuseppe Sigismondi, poi nominato Archivista, che arricchì la biblioteca di pregevolissime opere e carte musicali, e di un' interessantissima collezione di *madrigali* dal 1550 al 1728. Venne di poi il benemerito signor Duca di Noia Governatore del Collegio, che fece prezioso dono di settanta spartiti ed altre svariate musiche. Così l'Archivio venne in poco tempo corredato ed arricchito delle opere di Scarlatti, Durante, Leo, Sala, Cafaro, Pergolesi, Vinci, Haendel, Benedetto Marcello, ed altri sommi e celebri autori di quel tempo, che servir dovevano di sicura scorta e modello per quei giovanetti che allora si trovavano alunni in quel Conservatorio, e che più tardi divennero grandi maestri, grandi Compositori, ed anche essi luminari dell'arte e degni di essere studiati ed ammirati.

A proposta del Mattei, il Re Ferdinando IV per maggiormente ingrandire l'Archivio, con Real Decreto del 15 maggio 1795 (2) ordinò che da allora in avanti, di tutte le o-

(1) Vedi in fine la nota sulle biblioteche musicali che trovansi in varii paesi.

(2) Vedi la seconda appendice n.° 7, Decreto di Ferdinando IV dell'anno 1795 che ordina agl'impresarii il deposito degli spartiti al Conservatorio della Pietà.

pere che si rappresentavano nei teatri di Napoli si dovesse rilasciare un' identica copia all' Archivio del Conservatorio. Per la più facile esecuzione di un tal Decreto, con altro del Re Gioacchino Napoleone Murat del 1811 (1) venne ordinato che l' obbligo di consegnare all'Archivio del Collegio di Musica una copia delle opere che si rappresentavano ai teatri venisse ingiunto ai compositori maestri di cappella. Ma spesse volte avveravasi che i maestri, dopo messa in iscena l'opera, abbandonavano Napoli prima di aver depositato la copia all'Archivio del Real Collegio. Re Francesco I con Real Decreto del 29 agosto 1829 (2) ordinò che non più i maestri compositori, ma gl'impresarii dei teatri dovessero consegnare la copia dello *spartito*, o composto espressamente, o che per la prima volta si rappresentava in Napoli, all'Archivio Musicale del Collegio, e ciò dopo la terza rappresentazione. Con altro Real Decreto, Francesco I dispose ancora che la Sopraintendenza dei Teatri e Spettacoli non concedesse permesso di eseguirsi la quarta rappresentaziono di un'opera, se dall' impresario non si documentasse la seguita consegna all' Archivio del Collegio. Tali sovrane disposizioni sono tuttavia in pieno vigore.

La Regina di Napoli Maria Carolina d' Austria volle anche graziosamente accondiscendere alle dimande del Delegato signor Mattei, e si compiacque regalare, onde ingrandire l' Archivio, un numero considerevole di opere musicali teatrali, riccamente legate, e contrassegnate con un asterisco sul dorso d' ogni volume.

Re Gioacchino Napoleone Murat fece anche un dono al-

(1) Vedi la seconda appendice n.° 8, Decreto di Gioacchino Murat dell' anno 1811, che ordina ai maestri di cappella compositori di lasciare la copia del loro spartito all'archivio del Collegio di musica.

(2) Vedi la seconda appendice n.° 9, Decreto di Francesco I dell'anno 1829, che obbliga non più i maestri compositori, ma di bel nuovo gl'impresarii dei teatri a consegnare la copia dello spartito all'archivio del Collegio di musica.

l'Archivio di S. Sebastiano di dodici grandi volumi in foglio lussosamente legati, e portanti le sue iniziali J. N. sopra ogni volume. Essi contengono i *Metodi* per molti strumenti, e due volumi pel canto, composti, raccolti e compilati da una dotta commissione di celebri artisti (1) per lo insegnamento del Conservatorio di Parigi, raccolta ordinata da quella vastissima mente del primo Napoleone.

Giovanni Paisiello, dispiaciuto che Zingarelli nel 1813 fosse stato a lui preferito nel posto di direttore al Real Collegio di Musica in S. Sebastiano, nel ritirarsi presentò in omaggio al Re Gioacchino Murat l'unica e preziosa collezione quasi compiuta di tutti i suoi autografi, cioè ottanta opere teatrali in 146 volumi, *Messe* e *Dixit* al numero di quindici in 15 volumi, ed altri 4 volumi di composizioni diverse, con supplica al sovrano di degnarsi ordinare che si conservassero nella Biblioteca degli Studii al Museo, e non già nell'Archivio del Collegio di Musica, aggiungendo, non per eccesso certo di modestia, che l'Archivio del Collegio non era degno di possederli. Questo atto di vanità un po' troppo spinto di Paisiello venne rimediato dal buon criterio e dalla generosità del Re Murat, che considerando l'Archivio del Collegio come l'arca sacra della musica, volle che in esso si conservassero alla imperitura gloria dell'arte ed all'ammirazione dei posteri queste preziose reliquie, parto di uno dei più grandi genii musicali che fosse mai vissuto al mondo, il cui nome la storia registrò immortale insieme

(1) Gli autori ed egregi maestri che contribuirono per la parte che ad ognuno riguarda sono: Cherubini, Catel, Gossec, Lesueur, Mèhul, Adam, Martini, Rode, Rey, Kreutzer, Agus, Langlé, Rigel, Ozi, Hugot, Lefevre, Duvernoy, Wanderlich, Domnich. I metodi sono: Metodo di armonia, Metodo di canto, Metodo di violino, Metodo di violoncello, Metodo di pianoforte, Metodo di flauto, Metodo di clarinetto, Metodo di fagotto, Metodo di corno.

Essi sono stampati negli anni X, XI, XII e XIII della Repubblica, e nel 1807.

alle sue opere, ornamento e splendore dell'arte. Ad onta di questo risentimento del Paisiello contro il Collegio di Musica, questo Istituto assunse a suo debito ed a sacro suo dovere di collocare i suoi preziosissimi autografi vicino ai capolavori di Scarlatti, Durante, Leo, Jommelli, Pergolesi, Piccini, Sacchini, ec. ec. Ma se oltre al dispetto fosse stato il Paisiello mosso a questo atto anche da orgoglio, allora certo non potrebbe essere tanto facilmente assoluto dalla posterità (1).

L'immortale Domenico Cimarosa offriva all'Eminentissimo Cardinale Consalvi, suo amico e protettore, in omaggio e riconoscenza, l'autografo d'ogni suo componimento musicale. Consalvi, morendo, legò in testamento questo prezioso tesoro al figlio del celebre compositore, Paolo, maestro di musica non volgare, sì che fu trovato meritevole di essere adoperato come maestro di canto nel Collegio delle Donzelle, e questo abolito, con lo stesso incarico passò in S. Pietro a Majella. Da esso Paolo Cimarosa furono venduti al Collegio di Musica a 25 febbrajo 1852 tutti i suddetti autografi in numero di 58 opere teatrali in 108 volumi, con 7 volumi di musiche sacre, ogni cosa per la somma di duemila ducati, con un vitalizio di ducati sessanta annui, che godè sino a che cessò di vivere nel 1864. Gli originali del sommo Nicola Piccini al numero di 41 opere in 81 volumi, furono da me comprati in una pubblica vendita pel modico prezzo di ducati 36 (153 franchi), e per lo stesso prezzo ceduti all'Archivio del Collegio.

In tre viaggi artistici che feci, il primo in Italia, in Francia, nel Belgio, in Inghilterra ed in Scozia nel 1847, il secondo nella Germania, e di nuovo nel Belgio ed in Francia

(1) Questo aneddoto così particolareggiato io intesi raccontare ripetute volte dal mio antecessore sig. Giuseppe Sigismondi, il quale nella sua qualità di bibliotecario dovè rilasciar ricevuta al prefetto della Biblioteca degli Studii della musica autografa del Paisiello, fatta consegnare per ordine del Re Gioacchino all'archivio del Real Collegio di Musica.

nel 1858, ed il terzo esclusivamente a Parigi nel 1867, acquistai con cognizione del direttore della musica Commendator Mercadante, e con autorizzazione del Governo del Collegio, gran quantità di musica vocale ed istrumentale a tenuissimo prezzo, avendo ottenuto nella qualità di artista e bibliotecario il ribasso del 70 e fino dell' 80 per cento. Portai del pari un gran numero di autografi di celebri compositori viventi, che a mia richiesta e premura graziosamente li offrirono in dono alla Biblioteca musicale di Napoli. Di questi, e di altri da me acquistati e regalati al Collegio, ho creduto conveniente riportare particolare notamento (1).

Zingarelli legò in testamento al suo cameriere Benedetto Vita la sua musica autografa che conservava in numero di 445 opere chiesastiche, ed un oratorio in due atti, *Saulle*, musica tutta che il Vita offrì di vendere al Governo del Collegio, che con ministeriale del 18 agosto 1841 venne autorizzato ad acquistarla per la somma di 400 ducati, più un vitalizio al Vita di trentasei ducati annui.

Domenico Tritta, figlio del maestro Giacomo, offrì al Governo del Collegio la musica autografa ereditata dal padre, consistente in 40 opere tra serie, semiserie e buffe, formanti volumi 70, e più 34 opere chiesastiche tra *Messe*, *Dixit*, *Mottetti* ec., ed il ministro in data del 29 agosto 1839 accordò al Tritta, non come compenso, ma a titolo di semplice gratificazione, ducati ottanta in una sola volta.

S. M. il Re Ferdinando II con suo Real Decreto del maggio 1852 (2) ordinò che tutti gli editori di musica fossero

(1) Vedi seconda appendice n.° 11, notamento della musica autografa data in dono all'archivio dagli autori che a mia richiesta e premura graziosamente l' offrivano, e di altri autografi esclusivamente donati da me.

(2) Vedi seconda appendice n.° 10, decreto di Ferdinando II, anno 1852, che obbliga gli editori di musica di consegnare una copia di tutte le opere che pubblicano per le stampe all' archivio del R. Collegio.

obbligati di consegnare all'Archivio del Collegio un esemplare di qualunque componimento musicale venisse da loro pubblicato per le stampe.

Attualmente la Biblioteca contiene circa seimila volumi di opere musicali, dei quali duemila e cinquecento tra opere e pezzi autografi dei più chiari e celebri compositori italiani e stranieri, come Scarlatti, Pergolesi, Durante, Leo, Porpora, Tritta, Zingarelli, Piccini, Cimarosa, Paisiello, Rossini, Mercadante, Conti, Bellini, Donizetti, Pacini, Ricci, Coccia, Mayer, Halevy, Cherubini, Carafa, Thomas, Raimondi, Basily, Fetis, Casamorata, Adam, Bucheron, Hiller, Dreyer, Mosceles, Hoffman, David, Mandanici, Lillo, De Giosa, Puzone, Battista, Serrao, Conti Claudio, ec. ec. Venticinque volumi contengono i Madrigali a due, tre, quattro, cinque e sei voci, che datano dal 1550 al 1728. A questi fa seguito una collezione di opere varie, *Canzonette*, *Villanelle*, ed altre composizioni col solo *basso*, scritte dal 1600 in poi, di autori diversi, e formano 82 volumi. È da notarsi che nei sopraddetti seimila volumi ve ne sono 580 messi in catalogo sotto il nome di *Cartiere*, perchè ognuno di essi contieno da dieci a trenta svariati pezzi di musica che per la loro piccola mole si è creduto meglio in siffatto modo conservare. Vi sono inoltre 240 volumi di libri teoretici e storico-musicali, ed opere didattiche di 124 autori: 151 volumi di giornali musicali francesi ed italiani: in ultimo una gran quantità di musica stampata depositata dagli editori e che tutti i giorni depositano, che a mano a mano si va legando in volumi o formandone *cartiere*. Vi è un catalogo generale di tutta la musica esistente nell'Archivio, classificato per ordine alfabetico di autori. Più, un catalogo particolareggiato dei libri teoretici, storici e didattici, e della musica sacra; altro registro della musica consegnata dagli Editori; altro dei *libretti* di opere teatrali in numero di tremila e più centinaja (1).

(1) Mille e trecento libretti di questa ricca collezione da me acquistati furono da me dati in dono alla biblioteca.

Si sta di presente compilando un inventario generale, nel quale si rinvengono tutte le particolari notizie che possono riguardare ciascun pezzo di musica che si annovera, tanto per la parte artistica, quanto per la materiale. Di essa il numero d'ordine in questo momento che scrivo, marzo 1869, è giunto al 4582.

Difetta alquanto la biblioteca di opere teoretiche e pratiche, e filosofiche e didattiche, riguardanti la musica, non meno che delle opere del teatro francese e del teatro tedesco, e di gran numero delle svariate e dotte composizioni sì sacre che profane della scuola alemanna: ma il Governo del Real Collegio è premurosissimo di riempire queste lacune, se non in una sola volta, almeno a varie riprese, ed a seconda che i mezzi pecuniarii del Collegio lo permetteranno.

L'Archivio s'apre tutt'i giorni, meno il giovedì e la domenica, dalle 9 a. m. al mezzogiorno. Gli alunni v'intervengono a studiare previo permesso del Direttore della musica, il quale accorda ancora ai più idonei e provetti di poter portare fuori l'Archivio alcune opere necessarie ai loro studii camerali. Però le *Partiture* e gli *Autografi* non è permesso per qualunque siasi ragione che sieno tratti fuori, ed è solo concesso studiarli nell'Archivio con privilegiato permesso.

L'Archivio non è pubblico, ma pure con l'autorizzazione del Governo del Collegio e del Direttore della Musica si concede anche agli estranei di potervi venire a studiare nelle ore e nelle giornate in che è aperto.

Dal momento che fui nominato Archivista di questo Real Collegio nel maggio del 1826, sono ormai quarantadue anni che mi occupo di questo Archivio, e credo poter dire, senza essere menomamente tacciato di orgoglio, di essermi adoperato il meglio che per me si potea al suo ingrandimento, per modo che oggi può esso gareggiare con gli altri che visitai nelle diverse città ove trovansi Conservatorii e Scuole Musicali. Durante la direzione dello Zingarelli poco potei fare e pochissimo ottenere; ma venuto l'illustre Saverio Mercadante a Di-

rettore di questo real Collegio, a lui subito manifestai i miei ardenti desiderii, che egli accolse con indescrivibile piacere. M' incoraggiò col dirmi che anche era sua brama principale che l'Archivio fosse corredato di tutte le più celebri composizioni musicali, e che ciò dovea farsi pel decoro del nostro paese, culla dell'arte dei suoni, pel lustro e splendore dello stabilimento, e pel progresso della studiosa gioventù. Mi promise che avrebbe sempre bene appoggiate le mie proposte, soccorrendomi de' suoi lumi per la scelta di opere che forse a me non erano note.

I rispettivi Governi del Collegio hanno sempre con vero zelo ed amore dato ascolto alle nostre proposte; ma l'attuale che regge dal 1860 fino al presente, composto del cavalier Michele Baldacchini, del cavalier Alessandro de Marinis e del cavalier Andrea Martinez, si è mostrato il più condiscendente di tutti. In questo spazio di tempo l'Archivio è stato accresciuto di molti capolavori che mancavano: si son fatti notevoli acquisti di molte opere classiche antiche e moderne, di molte opere didattiche, e di opere teoretiche e storiche musicali; si sono quasi completate le collezioni dei celebri compositori alemanni, Bach, Beethowen, Haydn, Mozart, Mendelsohn, Weber; acquistate le opere complete del Palestrina e di Benedetto Marcello, non meno che le composizioni più pregiate dei passati e presenti dotti maestri che scrissero per i diversi strumenti, e particolarmente pel pianoforte, pel violino, ec. ec.

Guidato dall'amor dell' arte e dal desiderio di lasciare ai posteri opera monumentale, vi ho consacrato tutte le mie cure ed il mio scarso sapere, e ciò che nella narrazione ho di sopra riferito intorno agli acquisti fatti durante la mia gestione, mostra di quanta copia di pregiate opere musicali sia stato l'Archivio arricchito da quarantadue anni a questa parte. Non lo fo rilevare per andare in traccia di lodi, ma semplicemente per mostrare che ho adempiuto al mio dovere. Mi sono dato altresì premura nel periodo di molti anni di raccogliere va-

rii ritratti dipinti ad olio de'più celebri maestri compositori napolitani e stranieri che vissero nel 17°, 18° e 19° secolo (1). Con mia soddisfazione posso assicurare che tutti insieme formano un'interessante collezione, rara non solo, ma forse unica nel mondo musicale. Gli egregi artisti cavalier Vincenzo Morani e cavalier Gonsalvo Carelli, che varie volte sono venuti ad osservarli, mi hanno dichiarato che sono tutti originali, tratti dal vero da valenti pittori, e pregevoli anche come ottimi dipinti. Quelli dei compositori stranieri li ho acquistati nelle diverse città di Europa che ho visitate nei miei viaggi, e dopo averli fatti bene restaurare, trovansi ora collocati in apposite cornici dorate ed intagliate, che ricordano molto bene gli antichi tempi. Affin di tramandare alla posterità sì care memorie, mi sono deciso, prima che i miei giorni giungano al loro termine, di farne prezioso dono al Collegio, essendo sicuro che in nessun altro luogo potranno essere meglio conservate alla gloria dell'arte ed all'ammirazione della posterità, che in questo santuario dell'armonia, e nutro speranza che il Governo del Collegio, e gli altri che succederanno, vorranno appagare un desiderio che nutro da gran tempo, ed è quello di vedere situati sì preziosi ricordi nella Sala delle Accademie, non potendo essere collocati nell'Archivio, perchè le immagini de'grandi maestri trovansi ivi effigiate in bassorilievo e disposte in ordine cronologico. Ed amo che il mio desiderio venga soddisfatto, anche perchè formando quelle venerate immagini tutte riunite in un luogo una storia parlante della grandezza musicale, possono essere di sprone agli alunni che vanno colà a perfezionarsi, per emulare sì grandi ingegni, che con le loro sublimi creazioni tanto in alto salirono e sì gran fama acquistarono, e poter poi nutrire speranza che un dì anche ad essi saranno onori simili riservati. Ed affinchè l'enunciato mio desiderio, che mi piace sperare voglia essere

(1) Vedi seconda appendice n.° 12, dono di 18 ritratti al Collegio, e documenti all'uopo.

dal Governo del Collegio esaudito, non possa in futuro tempo andar deluso, sia in quanto alla collocazione dei sopraddetti ritratti nell'indicata Sala delle Accademie musicali, sia al non farli uscire di Napoli, se mai per dispiacevole e lontano caso il nostro Collegio venisse altrove trasferito, ho dichiarato nel mio testamento, che in uno dei casi di sopra enunciati, la collezione dei ritratti suddetti in numero di diciotto, e come sono in fine mentovati, rimane donata al Museo Nazionale, onde venga collocata in quella celebre pinacoteca. Voglio in fine sperare che il real Governo gradirà questa mia offerta, come una testimonianza di affetto che ho per questo luogo, ove fui educato nell'arte, ed ove spero finire i miei giorni, occupandomi incessantemente di questa Biblioteca Musicale, che ha formato sempre la mia artistica passione.

Nota su varie biblioteche musicali che trovansi in alcune città di Europa.

Niuna delle più cospicue biblioteche musicali d'Europa può dirsi compiuta, nè vi ha luogo ad istituir confronti fra esse relativamente alla loro maggiore o minore ricchezza, presa questa parola nel senso che si voglia, o di copiosa abbondanza di opere, o dell'alto valore artistico delle medesime.

Avendo nei miei viaggi visitato la famosa biblioteca del Conservatorio di Vienna, ricca di preziosi autografi di Haydn, Mozart e Beethowen, e quelle di Berlino, di Monaco in Baviera, di Bruxelles, e del Conservatorio di Parigi, posso dire che esse presentano in molte parti delle lacune, come ben molte ne hanno le italiane del Collegio di Musica in Napoli, del Conservatorio di Milano, che può dirsi appena nascente, del Liceo Comunale di Bologna, della Palatina (già Estense di Modena), e dell'Istituto Musicale di Firenze: tutte però sono ragguardevoli per una o per altra loro speciale prerogativa. A mo'di esempio, per la sorprendente moltitudine di autografi dei celebri compositori usciti dalla Scuola di Napoli, quella

del nostro Collegio di Musica: per l'ingente quantità di antiche rarissime edizioni quella di Bologna: per l'abbondanza di musica drammatica de' primordii dell' opera in musica, e quindi degli spartiti, oggi pressochè unici, del Ferrari, del Cavalli, del Cesti, dello Stradella, del Legrenzi, e degli altri maestri del seicento, la Biblioteca di Modena: pel vistoso corredo di musica sacra e profana e specialmente istrumentale d'autori alemanni di tempi a noi vicini, l'Istituto musicale di Firenze. Il tutto però ragguagliato, io porto opinione che la biblioteca di questo real Collegio, se non merita il primato tra le altre, non però ad alcuna di esse è seconda, sia per la quantità di opere svariate in tutti i generi che contiene, senza tener conto della ricca collezione di autografi, sia per una moltitudine di *Madrigali* del 1550 sino al 1728, preziosissima, se non unica collezione. Debbo però dire ad onor del vero, che quella del Liceo di Bologna è alla nostra superiore per la doviziosa raccolta di opere teoretiche e pratiche, storiche e filosofiche, ed altre opere didattiche, lasciate da quel sommo nell' arte, Padre Giambattista Martini, chiamato l'*Oracolo della Musica*, minore conventuale Bolognese. Dal 1784 in che il detto Padre cessò di vivere, sin quasi al 1855, quella collezione rimase stazionaria; e se fu preservata dallo sperpero generale che nei primordii del corrente secolo si fece di tutte le cose pertinenti alle corporazioni religiose, ciò si deve attribuire al disegno concepito dal governo di allora di raccogliere nel Convento di S. Giacomo gli sparsi oggetti di arte, coll'intendimento di fondare un grande Istituto Nazionale. In detto edifizio fu quindi trasferita la *Martiniana* biblioteca, insieme ad una farragine di libri corali più o meno preziosi, e molti antichi strumenti musicali qua e là rinvenuti. Ma abortito il progetto della creazione dell' Istituto Nazionale, il Municipio con savio accorgimento deliberò di aprire un Liceo Comunale, onde conservare le tradizioni di quella famosa scuola tenuta per cinquant'anni con tanti prosperi effetti dal

dottissimo Padre Martini nel suo Convento di S. Francesco, e rappresentata poi nell'attuale Liceo dal suo degnissimo discepolo l'erudito Padre Stanislao Mattei, chiamato dopo l'abolizione dei Conventi abbate Mattei, nominato Maestro di Contropunto nel Liceo suddetto, dall'anno di sua fondazione 1805.

Questo Liceo è il solo in Italia, dopo il Conservatorio di Napoli, dal quale uscirono grandi Maestri, e basterebbe alla sua gloria, senza discorrere di moltissimi altri, l'aver dato educazione musicale a Gaetano Donizetti, entratovi come alunno nel 1815, e rimastovi fino al 1817 da novembre a luglio, ed al maestro di color che sanno in musica Gioacchino Rossini, ammesso anche egli alunno nel 1806, e restatovi fino al 1810. Vi furono parimenti educati l'egregio Morlacchi, il Manna, il Nini, del pari che i chiarissimi compositori pianisti Corticelli e cavaliere Stefano Golinelli.

L'erudito maestro Gaetano Gasparri, attuale bibliotecario, con nobilissimo e generoso divisamento donò a questo Liceo una copiosa collezione di libri e carte musicali, come rilevo dall'indice che si degnò mandarmi, oltre alla parte di essa che comprende articoli già esistenti nel Liceo medesimo. Tal prezioso dono, con gli acquisti da esso effettuati nei tredici anni da che con tanta solerzia, lode e sapere lo dirige, aumentò l'antico cospicuo deposito *martiniano*.

Il dottor Pietro Lichtenthal, nel suo Dizionario e bibliografia della musica, dice che l'Archivio musicale della Cappella Pontificia nel Palazzo Quirinale è uno dei più ricchi ed importanti di Europa. Vi si conservano in 350 a 400 volumi in gran foglio le composizioni delle Scuole Romana, Veneziana e Napoletana: in oltre circa 300 volumi puro in gran foglio contenenti una preziosa raccolta di documenti letterarii musicali, che possono servire come fonti ad una storia della romana Musica di Chiesa. Tutti questi tesori sono però come perduti per l'arte, non essendo permesso ad alcuno l'adito in questo Archivio, salvo che a tre sole persone, che sono il Maestro, il Direttore ed il Custode.

CAPITOLO VIII.

Ordinamento e metodo d'insegnamento degli antichi conservatorii (1).

Dall'esposto finora rilevasi che i Conservatorii di musica furono opera di carità cittadina istituiti con le largizioni di benefattori per servire unicamente di ricovero agli orfanelli che andavano vagando per le strade, e far loro apprendere la musica od altra arte, e che questi orfanelli, coverti di una vesta lunga talare di lana con sopra una zimarra pretina, indicavano per la diversità del colore delle vesti a quali dei Conservatorii appartenessero, siccome parlando di essi è detto. Il modo come erano assestati i capelli, e l'accompagnamento di un piccolo *colletto* o *collare* di tela bianca, fecero sì che comunemente fossero chiamati *Preterelli* o *Pretrelli*, cioè piccoli *Preti* (2). Molti di essi si destinavano al sacerdozio, e nel medesimo tempo professavano la musica, come Alessandro Speranza, Orsini ed altri. In appresso, tolto il piccolo collaretto di tela, furono lasciati crescere i capelli, e gli allievi non furono generalmente conosciuti che sotto il nome di *Conservatoristi*. Fondati dunque i Conservatorii per servire all'indicato scopo di prestar ricovero agli orfanelli di strada, non han mancato in ogni tempo i loro rispettivi Governatori di

(1) Un opuscolo di Emmanuele Imbimbo, che ho trovato in molte parti esatto, mi ha servito di guida nell'esporre l'insegnamento musicale degli antichi Conservatorii, ritenendo le altre svariate notizie, particolarmente intorno al *mutuo insegnamento*, dai regolamenti che si rinvengono nell'Archivio patrimoniale del Collegio, da quanto scrisse il Perrino in una Lettera ad un suo amico, ed in fine dalle tradizioni che si tramandarono sino ai giorni nostri, e che sono tuttavia nella credenza di tutti.

(1) Nome che si dava anticamente agli allievi dei Conservatorii di Musica in Napoli.

uniformarvisi esattamente, coll'ammettere in detti stabilimenti gli individui della mentovata prescritta qualità e condizione, ed altri ancora non orfani, ma della condizione medesima.

È fuor di dubbio che tutte le istituzioni musicali ebbero per principale oggetto la musica chiesastica, ed i Conservatorii erano retti a guisa di seminarii. Ognuno di essi aveva una Chiesa pubblica servita dagli Alunni dello stabilimento.

Crescinto di molto il numero degli ammessi, fu necessario di rinvenire nell'opera stessa i mezzi di coadiuvarne il mantenimento, non essendo a tanto sufficienti le rendite che ciascun Conservatorio ritraeva dai particolari suoi beni fondi, acquistati mercè le accennate largizioni della pia gente. Fu dunque messa a profitto l'opera degli Alunni medesimi, dei quali, alcuni più piccoli furono destinati a servir le messe in diverse chiese della città e nella Cappella dell'abolito Sacro Regio Consiglio nei giorni di *tribunale*, ritraendo ciascun Conservatorio una mensuale prestazione dalle dette rispettive Chiese e Cappelle; altri dei piccoli medesimi furono destinati, come è detto di sopra, a far da Angioletti intorno ai cadaveri dei fanciulli; ed altri meno piccoli a condurli nelle bare, che portavano sulle spalle o a mano, ed a seppellirli. Fra i mezzani ed i più grandi di età, divisi in più sezioni che si chiamavano *Paranze* (1), vi furono alcuni piccoli *Sopranelli* e *Contraltini* riservati all'esecuzione delle musiche pagate, le quali eran di due specie, *fisse* cioè ed *avventizie*, esigendo per le prime stabilmente un annuale prezzo convenuto, e per le seconde quello che sul momento si conveniva. Per aumentare vie più quella rendita, fu pensato di accrescere il numero degli esecutori di tali musiche, coll'introdursi nei suddetti Conservatorii dei giovani già iniziati nella musica, e coll'obbligar questi a pagare annualmente una somma, il cui montare veniva tassato secondo la maggiore o minore loro capacità a prestare

(1) *Paranza* vuol dire piccola compagnia, sezione di un corpo di individui; corrisponde quasi alla squadra o pelottone delle milizie.

siffatto servizio al luogo. Pertanto non vi era giorno in cui non uscissero da ciascun Conservatorio, oltre i ragazzi suddetti al servizio delle messe ed all'esequie dei *morticelli*, tre e quattro di dette *paranze*, non solo per eseguire le musiche da chiesa, così nella capitale, come nei paesi convicini, ed anche nelle provincie lontane, ove si trasferivano sotto la scorta e la direzione non di altri che dell'alunno maestro di cappella, ma ben anche per andare avanti alle processioni dei santi e far delle musiche che si chiamavano *flottole* (1), per cantare il *libera me Domine* intorno ai cadaveri nelle case particolari, per andar nelle medesime a far delle musiche di feste da ballo o altro divertimento, passandovi l'intera notte, per andar recitando commedie in tempo del Carnevale nei monasteri di frati e di monache, trattenendosi nei luoghi lontani per un mese o due, e finalmente per servir di coristi nei teatri, e specialmente in quello di S. Carlo, ove a preferenza andavano gli allievi della Pietà dei Turchini, come più prossimi al teatro suddetto.

A malgrado però delle proprie rendite di ciascun Conservatorio, accresciute sempre più da numerose largizioni, e dell'annuale introito di più migliaia di ducati che si ricavava dall'opera degli allievi, il trattamento dei medesimi, sopra tutto riguardo al vitto, era tale, che rifiutato quasi da tutti, dovevan questi procurarsi da fuori dei mezzi onde sopperire all'urgenza della fame, la qual cosa era per essi altra causa di deviamento dal luogo.

Il trattamento poi dei superiori interni si riduceva, oltre al vitto dell'indicata qualità e all'alloggio, a pochi carlini al mese di soldo.

I maestri di musica esterni ricevevano soldi tenuissimi di pochi ducati al mese, non eccedendo la paga del primo maestro di Contropunto e Composizione la somma mensuale di ducati dieci.

(1) Chiamavano *Flotta* il Coro, perchè veniva eseguito da un grandissimo numero di alunni. È corruzione di *Frotta* e *Frottola*.

Stante l'inalterabile costituzione dei sopraddetti Conservatorii, per la quale dovevano ammettersi, onde non allontanarsi dallo scopo della loro fondazione, gli orfanelli che andavano vagando per la strada ed altri di consimile calibro, senza aversi riguardo al loro talento, all'inclinazione di ciascheduno alla musica, ed alla loro morale, si veniva a produrre costantemente un'accozzaglia d'individui per la maggior parte sforniti d'ogni buona educazione, di sufficienti talenti, della necessaria disposizione all'arte. Ed anche a motivo delle tante differenti occupazioni, come è scritto sopra, ne derivavano tali inevitabili disordini di ogni sorta, da non potersi serbare disciplina alcuna tra cotesti orfani e trovatelli raccogliticci. Come si è ben anche osservato nella descrizione fatta dei Conservatorii, ognuno di essi era diretto da un Governo locale o Commissione composta di diversi ragguardevoli personaggi, molti dei quali venivano nominati dal Popolo, ed altri dalla Congregazione che fondato avea il Conservatorio; più di un Delegato, di un avvocato, di due ricchi proprietarii, e di un prete che prendeva il titolo di Rettore e dimorava nel Conservatorio.

Dal 1815 sino al 1844 il Collegio fu governato ed amministrato da una Commissione composta di tre uomini cospicui del paese che si ebbero la suprema tutela e vigilanza (1), e retto per la disciplina da un Rettore, da un Vicerettore, da un Prefetto d'ordine, e da sei Prefetti per le rispettive camerate, tutti ecclesiastici, a seconda dei regolamenti ancora in vigore nell'attual Collegio.

Gli alunni, per quanto riguarda l'istruzion musicale, erano divisi per classi, che possono ridursi alle seguenti: la classe degli Elementi, compreso anche il Solfeggio; quella del Canto; quella del Partimento e Composizione; in fine le classi degli Strumenti di corde, di ottone e di legno. Le

(1) Con Ministeriale del 1845, la Commissione venne nominata *Governo*, come ora regge il Collegio di Musica.

voci erano classificate in *Soprano, Contralto, Tenore* e *Basso*, ed ogni specie di voce formava una classe a parte. Vi erano maestri esterni pagati da ogni Conservatorio, che prestavano l'opera loro unicamente agli alunni superiori. Essi lavoravano con questi nelle stanze particolari a ciò destinate. Al suono della campana che annunziava l'arrivo del maestro, per esempio quello del Contropunto, gli allievi si presentavano con le loro così dette *Cartelle* (1), il maestro esaminava accuratamente la lezione, e dopo aver fatto le correzioni che credeva necessarie, in presenza di tutti gli alunni della classe, e dale le sufficienti ragioni, rendeva ad ognun di loro la sua, onde in luoghi separati andassero a studiare sopra i cangiamenti apportativi. Ogni maestro teneva lo stesso andamento coi primi alunni della sua classe. Le masse degli alunni inferiori erano obbligate a riunirsi in una gran sala per dedicarsi ognuno al suo studio particolare.

A prima giunta non si comprendo come gli alunni potessero eseguire, senza confondersi, pezzi differenti pel *movimento*, per lo *stile* e per la *tonalità* in mezzo al rumore che risultava da quella riunione. Ma è da osservare che questa confusione cagionata dal gran numero delle voci e degli strumenti riuniti nel medesimo luogo, se produceva una specie di frastuono di suoni indistinti ed indeterminati nell'orecchio, obbligava però ogni alunno ad occuparsi interamente del suo soggetto, cosa che non avrebbe potuto aver luogo se egli si fosse trovato solamente in mezzo a due o tre compagni, perchè allora i suoni sarebbero giunti al suo orecchio distinti

(1) La così detta *Cartella* era un gran pezzo di cartapecora inverniciata, ove era segnato il *Pentagramma*. Su di questa i giovani del Conservatorio scrivevano lo loro lezioni di Contropunto, che poi accomodavano a loro piacimento sino a che le credessero degne di presentarle al maestro. Questi vi apponeva le sue correzioni, dopo le quali le ricopiavano in un Cartellone che conservavano come modello; e poscia lavata la *Cartella*, su di essa incominciavano le novello lezioni.

e gli avrebbero distratta l'attenzione dal lavoro cui dava opera. Non diversamente avviene in mezzo a numerosa riunione di uomini, ove tutti parlando forte, quelli che sono vicini, anche discorrendo sottovoce, s'intendono come se fossero in solitudine perfetta: poichè spinto dalla necessità ognuno aguzza l'orecchio, e questo si perfeziona per la tensione ed acquista capacità a più distintamente percepire e distinguere i suoni più sottili e difficili. Non altrimenti avveniva agli alunni del Collegio coi loro studii camerali, i quali facendosi in mezzo ad una gran moltitudine di suoni, ne risultava da un tale esercizio che l'orecchio gradatamente ed insensibilmente acquistasse una squisita e perfetta intonazione.

Nei primi anni gli alunni solfeggiavano senza cantare: essi nominavano solamente le note e battevano la misura. Quando la voce era formata, cioè dopo gli anni della pubertà nella quale ogni voce cambia nei due sessi, allora si facevano solfeggiare e cantare separatamente, perchè si era persuasi che non si poteva giudicare dell'aggiustatezza di una voce, nè se ne potevano conoscere e correggere i difetti, se non facendoli cantar soli. Per maggiormente consolidare gli alunni nell'intonazione, li esercitavano nei pezzi d'insieme, ed anche senza l'aiuto degli strumenti. Dopo l'esercizio del solfeggio, che durava per più anni e tutto il tempo che i maestri giudicavano necessario, giusta l'antico detto, reso tradizionale nei Conservatorii, che *chi canta suona*, ogni alunno si dedicava, a seconda della propria inclinazione, o al canto, o alla composizione, o ad imparare quello strumento che più predileggeva. Essi si esercitavano nel medesimo tempo a scrivere la musica, copiando le loro lezioni e quelle degli altri, e per questo mezzo ancora i principii e le regole dell'arte si stampavano nelle loro menti. Tra gli alunni vi era un certo numero ch'erano designati sotto il nome di *mastricelli*, maestrini, che istruivano gli alunni inferiori nelle classi rispettive. In generale gli alunni più valenti esercitavano le funzioni di maestri cogli

alunni più deboli. A mezzo giorno la campana li chiamava al pranzo, e si rendevano al refettorio. Terminato il pranzo, restavano in ricreazione, e dopo qualche ora di riposo, a seconda della stagione che rendeva più o meno lunga la giornata, si occupavano delle lezioni di lingua latina e di bello scrivere, le sole che avevano in quel tempo, per ritornare poi allo studio della musica, che, quando annottava, per due ore consecutive nelle stagioni di primavera ed estate, e per tre nelle autunnali ed invernali, facevano coi maestrini nelle diverse classi. Di poi si recavano all'oratorio, ed indi a cena. Questa terminata, dopo mezz'ora di ricreazione andavano a letto. Un tale orario, che riporteremo in fine nella sua integrità, con poche mutazioni arrecate per la moltiplicità degli studii letterarii che ora si fanno e che prima non vi erano, e per riguardo dei tempi, dei bisogni, e di una più accurata educazione che ora si dà agli alunni, è quello che si osserva tuttavia nell'attuale Collegio di Musica (1). Un esame annuale si faceva dai maestri di ciascun Conservatorio, da quelli degli altri, e dai maestri che godevano di altissima rinomanza nel paese, che s'invitavano ad intervenire a tale oggetto. Erano gli alunni inferiori quelli che a preferenza dovevano sottomettersi agli esperimenti più rigorosi, per vedere quali progressi essi avessero fatto sotto la direzione degli alunni superiori. Le negligenze erano punite, o si mandavano via coloro che non avevano le disposizioni necessarie per la musica, come del pari quelli che poca buona volontà mostravano di apprenderla o non volevano applicare abbastanza; e s'incoraggiavano con piccole ricompense proporzionate alla valentia che mostravano coloro che si distinguevano coi progressi che facevano nell'arte, prendendosi particolar cura degli alunni orfani.

Dispiacevolmente un tale lodevolissimo sistema non è più

(1) Vedi la seconda appendice num. 20, Orario dell'attuale Collegio di Musica.

in uso nell' attuale Collegio di Musica; laonde molti giovanetti che hanno poca disposizione per questa bell'arte, e che rimandati a tempo potrebbero prendere un altro avviamento, seguitano a restare nel Collegio sino ad età avanzata, ed al tempo dell' uscita si trovano poi incapaci ad esercitare la professione, o l' esercitano con disdecoro del luogo donde sono usciti, e troppo tardi si vedono astretti ad intraprendere altro mestiere per vivere, dopo essere stati per dieci o dodici anni a posto gratuito nel Collegio, rubandolo ad altri più di loro disposti e più volenterosi ad apprendere. Io credo che sarebbe lodevole espediente fare ogni sei mesi degli esami privati interni, affin di conoscere il vero profitto che si fa dagli alunni nelle diverse branche dell' arte, introducendo così il sistema dei pubblici esami annuali come si pratica in tutti gli istituti musicali di Europa, e questo col ripigliare solamente i vecchi sistemi dei nostri antichi Conservatorii.

Era concesso ai compositori estranei, avutane licenza, di fare eseguire le loro musiche nei Conservatorii nostri, e tali esecuzioni contribuivano molto ad esercitare gli alunni ed a formare il loro gusto ed il loro giudizio. Si ammettevano i fanciulli da otto a dieci anni, ed anche più tardi sino a quattordici, e vi restavano sino agli anni ventidue. Per quei giovanetti che si trovavano molto inoltrati negli studii musicali non si teneva conto dell'età, e si ammettevano anche per terminarli. Oltre agli alunni tenuti gratuitamente, il cui numero era stabilito secondo gli statuti dei diversi Conservatorii, vi erano ammessi dei così detti *pensionisti*, ossia alunni a pagamento, i quali mediante una piccola retribuzione annuale facevano cogli altri vita comune. Quelli che avevano finito il tempo, vi rimanevano ancora per insegnare ai più piccoli, e venivano dispensati dall'osservare le regole dell' istituto: ed ecco il principio del *mutuo insegnamento*, sistema antichissimo che si praticava nei sopraddetti Conservatorii fondati dal 1535 al 1589, che si pratica tuttavia perchè si

è sperimentato tanto profittevole per l'arte, e che ha grandemente contribuito a dare sommi maestri e professori chiarissimi che sono stati e sono la gloria del nostro paese. Ogni conservatorio non aveva che pochi professori principali: uno che insegnava il canto, un altro la composizione, ed un maestro per ciascuno degli strumenti usati nelle orchestre di quel tempo, che erano *violini, violoncelli, viole, oboè, corni*, ed un maestro pel *cembalo*, che insegnava ancora l'organo. Qualcheduno dimanderà come un sol maestro per la composizione ed un altro pel canto potesse insegnare a dugento persone..... Quantunque non tutti si addicessero a queste due interessantissime branche della musica, per le quali la scuola di Napoli salì ad altissima rinomanza, pure per i due terzi che vi si dedicavano ecco come si praticava: Il maestro prescegliava quattro o cinque dei più valenti alunni, ed insegnava loro colla massima accuratezza, ad uno ad uno, ed in presenza l'uno dell'altro, la lezione del giorno. Quando aveva terminato di spiegarla e comunicarla, ognuno degli alunni che l'aveva ascoltata la comunicava a quattro o cinque di una classe inferiore, che alla loro volta facevano lo stesso con altra classe secondaria, e la lezione si propagava così sino agli ultimi gradi. Fra tutti i vantaggi notevoli di questo metodo, che abbiam detto esser quello del *mutuo insegnamento*, forse il maggiore si è che nello stesso tempo che gli alunni s'istruivano nell'arte musicale, imparavano ad insegnare agli altri, ed i principii dell'arte così appresi ed insegnati nel medesimo tempo, restavano loro talmente impressi nella mente da non dimenticarli giammai, e quasi senza avvedersene si formavano un metodo di dar lezione, che poi mettevano in pratica quando usciti dal Conservatorio esercitavano la professione di maestri insegnanti. Un'istituzione sì ben congegnata e sì ben diretta non poteva mancare di dare cospicui frutti, e non è punto sorprendente che i Conservatorii di Napoli siano stati il semenzajo di celebri maestri compositori e dei più grandi musicisti.

La medesima istituzione, con qualche lieve modificazione, regge oggi nel Collegio di musica, e si pratica ancora dai così detti *mastricelli*, maestrini, che essendo i primi e più valenti, insegnano ai secondi a loro inferiori nel merito, e questi a quelli della terza categoria, e sino i bambini si avvicendano tra loro l'insegnare e l'apprendere.

Un altro immenso vantaggio si è che gli alunni, senza aspettare il maestro esterno, che viene a dare le sue lezioni solo tre volte la settimana, come dal Regolamento è prescritto, hanno in tutte le ore del giorno tra gli stessi compagni chi possa loro togliere le difficoltà che incontrano nello studio camerale, e così possono proseguire senza interruzione e perdita di tempo il corso degli studii loro. Questi mezzi di facilitazione non si possono ottenere se non che solamente dal Convitto, ma giammai dal Liceo.

Oltre a ciò, un siffatto metodo alimentava l'emulazione tra gli alunni e manteneva nei maestri sempre più vivo l'interesse ch'essi ponevano nell'istruirli.

Pure l'espediente più atto ad esercitare l'emulazione dei maestri e degli allievi era il giudizio del pubblico, chiamato spesso a pronunziare in quella specie di concorsi che si stabilivano fra i tre Conservatorii. In ogni anno essi erano obbligati per nove giorni di eseguire alternativamente della musica nella Chiesa dei Padri Minori di S. Francesco di Paola in onore di Santa Irene e S. Emidio. Ognuno dei tre primi alunni della classe di composizione di ogni Conservatorio componeva una Messa a grande orchestra, con un Mottetto e con assoli e cori per i Vesperi. Nel mese di maggio i tre Conservatorii erano obbligati di accompagnare la processione di S. Gennaro, ove si cantava un Coro che chiamavano *Flotta* (1) composto da uno dei primi alunni, e si eseguiva un Quartetto, specie di Sinfonia concertante detta *Corrente* (2), ch'era com-

(1) V. la nota a pag. 104.

(2) La Sinfonia concertante si chiamava Corrente, perchè gli alunni l'eseguivano caminando.

posta dal primo alunno della classe dei Violini. Nella state poi andavano tutte le sere alternativamente nella Villa Reale a sonare delle sinfonie e dei notturni. Durante il carnevale si rappresentavano nei tre Conservatorii degli intermezzi, delle opere buffe, ed anche degli oratorii, composti dagli allievi, il che era come prova dell' ingegno loro e del progresso fatto negli studii, ed il pubblico accorreva in gran folla a dare il suo giudizio sul merito di quelle produzioni e pronosticare sull' avvenire di quel giovanetti compositori, nomi ignoti allora e maestri in erba, che in appresso poi si chiamarono Leo, Pergolesi, Jommelli, Piccini, Guglielmi, Paisiello, Cimarosa.

Sarebbe lodevole consiglio seguire oggi ancora tale usanza, pòichè tanti grandi risultamenti noi vedemmo provenire da essa, non essendovi cosa più opportuna a stimolar l'ingegno umano che una ben diretta emulazione ed il saper far sorgere in petto ai giovani l'utile desiderio della gloria.

Nel tempo in cui Leonardo Leo e Francesco Durante dirigevano come primi maestri l'uno il Conservatorio della Pietà dei Turchini e l'altro quello di S. Onofrio e di Loreto, due grandi partiti si formarono in Napoli, quello cioè dei così detti Leisti e quello dei Durantisti. Essi non s'intendevano sul sistema d'insegnamento e della composizione. I Leisti tenevano alla ricchezza degli accordi, alle combinazioni armoniche, agl' intrecci delle parti, alle note, controno te, in una parola più all'artifizio ed al magistero che alla spontaneità. I Durantisti al contrario miravano come scopo principale alla melodia, alla chiara disposizione delle voci, alle facili modulazioni, all'eleganza delle armonie ed all' effetto, come i mezzi più confacenti onde comporre musica da dilettare piuttosto che da sorprendere. Quest'ultimo sistema, ch'è quello che ha trionfato, ha reso celebre la scuola napolitana.

I Governi locali che regolavano e dirigevano gli antichi Conservatorii, come si è detto di sopra, erano così formati. Il

primo, cioè quello dei Poveri di Gesù Cristo, da due Canonici del Capitolo e da un Rettore Prete nominati dall'Arcivescovo di Napoli. Il secondo, di Sant' Onofrio, da un Delegato Regio e da sei Governatori. Gli altri due da ragguardevoli personaggi, cioè da un Delegato, da un Avvocato, da due ricchi privati, deputati, insieme coi maestri insegnanti, dalla Piazza del popolo o dalle Congregazioni che avevano fondati tali Stabilimenti. Venne pur anco dichiarato capo di essi il Vicerè *pro tempore*, e successivamente ebbero la stessa missione i Presidenti del S. R. C., e per tal modo la casa e l'opera vennero ad essere posti sotto l'immediata protezione regia, però con dichiarazione espressa che l'opera era di fondazione de' privati, non ostante che si fosse volontariamente posta sotto la protezione, e non altro, del Real Governo.

Continuarono ad esser retti per tal modo i Conservatorii sino al 1806, anno in cui si operò la riforma, e vennero riuniti in un solo, come altrove si è discorso, in quello cioè della Pietà de' Turchini, per decreto del re Giuseppe Napoleone, il quale abusivamente derogando agli antichi Statuti, credendo forse far meglio (qui però non voglio discuterlo), dettò nuove leggi e nuovi Statuti in opposizione a quelli della prima loro fondazione; e non contento della sola tutela e protezione che prima esercitava il re sopra i Conservatorii, perocchè col Collateral Consiglio esser doveva perpetuo lor difensore per l'osservanza della regia Capitolazione e nulla più, dispoticamente dominò sul nuovo Collegio, esercitando giurisdizione suprema come si pratica con gli altri stabilimenti mantenuti e sorretti dallo Stato.

Ritornando re Ferdinando IV sul trono di Napoli, accettò le modifiche apportate dal Governo anteriore, e ne aggiunse delle altre, ritenendo però l'assoluto dominio sul Collegio, restato allora nella Pietà de' Turchini prima, in San Sebastiano poi, come al presente si pratica ancora sull'attuale di San Pietro a Majella.

Sant' Onofrio ammetteva sino a novanta alunni, dugento ne riceveva la Madonna di Loreto, e la Pietà dei Turchini ne contava centoventi. Tre secoli e più sono decorsi dalla fondazione dei Conservatorii di Musica in Napoli sino ad oggi, cioè dal 1535 sino al presente. Dal quadro sinottico di ciascuno di essi che si vede in fine, si rileva con chiarezza quali frutti abbiano dato e quali artisti e grandi compositori ne sieno usciti.

CAPITOLO IX.

Conclusione.

Per quante ricerche abbia io fatte nelle pubbliche biblioteche, nei libri riuniti di tutti e quattro i Conservatorii esistenti nell'Archivio Patrimoniale del R. Collegio di Musica, nei biografi che ne parlano, ed in altre Memorie scrupolosamente studiate, non mi è riuscito rinvenire più particolareggiate notizie riguardanti i Conservatorii di Napoli, oltre a quanto ho sin qui riportato. Nel complesso parmi che sieno sufficienti per un semplice Cenno storico; ma forse non soddisfaranno pienamente la curiosità di chi amerebbe meglio conoscere le glorie della patria nostra.

I Conservatorii sursero tra noi, come si è discorso sopra, con umili principii, e da questi sono usciti i più grandi compositori e celebri maestri di musica, che rifulsero non solo in Italia, ma nelle più lontane regioni, ad onta che quei poveri giovanetti dimorassero in siti non ameni e ristrettissimi, fossero alimentati di vitto parco e frugale e forse anco non sano, vestendo un modestissimo abito, e fruissero di pochi mezzi d'istruzione, perchè ristrettissimo era il numero dei maestri insegnanti e pochi gli strumenti che agli alunni forniva il Conservatorio.

Dal maestro Giacomo Tritta, sovente intesi io raccontare nella sua scuola, che nel Conservatorio della Pietà dei Turchini per mancanza di luogo gli alunni erano obbligati di studiare non solo ne' corridoi e nei dormitorii, ma ben anche nel refettorio; mentre egli attendeva alla sua lezione di contropunto e composizione e studiava il suo prediletto violoncello in un sottoscala privo di aria, e dove appena di traverso penetrava un raggio di luce.

Il maestro Giovanni Furno assicurava che nel Conservatorio di S. Onofrio mostravasi ai forestieri, che andavano a visitarlo, la cameretta a pianterreno del campanile della chiesa, ove il gran Paisiello studiava sulla sua spinetta le lezioni d'armonia e di contropunto, e forse in quel bugigattolo meditava sin da quel tempo la *Nina Pazza*, il *Re Teodoro*, il *Socrate immaginario*, la *Scuffiara*, e quella sua solenne *Messa dei defunti*.

E pure erano contenti, perchè menavano una vita modesta, frugale e religiosa, non ad altro intenti che allo studio ed al desiderio di divenir grandi ed acquistar fama. Formato da questi umili Conservatorii un sol Collegio Reale di musica, messo sopra un piede quasi di lusso in riguardo a quegli antichi poveri e modesti, si veggono in oggi gli alunni bene alloggiati, meglio nutriti, con eleganza vestiti, provveduti di molto maggiori mezzi d'istruzione, con un numero di maestri duplicato e triplicato, non solo in quasi tutte le diverse classi musicali, ma ben anche nella parte letteraria; essi sono corredati di tutti gli strumenti che il Collegio dà a coloro che ottengono posto gratuito, dei libri necessarii per le scuole di lettere, e di una ricchissima biblioteca musicale ove tutti possono recarsi a studiare previo permesso del Direttore della musica. Così possono gli alunni ancor meglio apprendere con alacrità ed impegno l'arte sublime dei suoni, ed aspirare a quella gloria che acquistavano i loro antecessori, per poter poi, come il sacro fuoco di Vesta, alimentare fra noi la fiammella del gusto nella divina scienza dell'armonia, che tanta gloria recò all'Italia e tanta civiltà al mondo intero.

Nei tristi tempi delle nostre sventure, quando all'Italia era chiusa ogni altra via di gloria, questa sola della musica le rimase splendidissima, e per essa sola fu ricordata agli stranieri, che colle loro simpatie concorsero nel momento del bisogno a renderla unita e grande nazione.

Da questo santo albergo dell'arte armonica, che non di-

mentica mai la carità dei privati che lo fondarono nei trascorsi secoli, uscirono quei che fecero stupire e meravigliare il mondo: glorie viventi tuttora ci rimangono, ed il cielo conservi lungamente la più eccelsa, Saverio Mercadante, tanto illustre quanto sventurato, che, allevato tra queste medesime mura, tiene alto adesso il nome dello storico Collegio con tanta lode, ammirazione e splendore.

DOCUMENTI

PER

LA PRIMA PARTE

Digitized by Google

Questi documenti riguardano soltanto i due Conservatorii della *Madonna di Loreto* e della *Pietà dei Turchini*, essendo i soli che si conservano ancora nell'Archivio Patrimoniale del Collegio; per quelli poi de' *Poveri di Gesù Cristo* e di *Sant' Onofrio* non vi è notizia o documento alcuno, salvo pochi frammenti spettanti alla parte finanziaria.

PRIMA APPENDICE

DOCUMENTI DEL CONSERVATORIO DELLA MADONNA DI LORETO

LIBRO PATRIMONIALE

Sit Nomen Domini benedictum

Ill. Sig. Marchese D. Baldassarre Cito Spettab.
Pres. del S. R. C.

DELEGATO PROTETTORE

Ill. Signori Governatori

Sig. D. Filippo Sabatini d'Anfora
Sig. D. Francesco Sifanni
Sig. D. Vincenzo de Simone
Sig. D. Gaetano Ciccarelli
Sig. D. Francesco Amora
Sig. D. Gaetano de Sinno.

PROEMIO

Se mai per avventura (Rispettabilissimi Illustriss. Signori) se mai per avventura libro alcuno di scrittura ha maggiormente contribuito in progresso di tempo a' Luóghi Pii, sì per la cautela, com'eziandio per la sollecita cura ed attenzione in conservar gli averi de'medesimi, *lo è certamente questo, che Libro di Patrimonio* appellasi. E quantunque per l'antichità del medesimo, e per le ingiurie del tempo, che ogni cosa divora e consuma, sien in esso nascosti i principii più confacenti al Libro medesimo, e le notizie le più importanti per la cautela degli averi; non di meno di tutto ciò che dal raccoglimento delle scritture antiche si è rilevato, non si è trascurato di darne notizia ne' rispettivi averi; meritando il

tutto questa Real Santa Casa che i Pii Fedeli a gloria del Signore Iddio e di Maria SS. di Loreto posero in aspetto e stabilirono di formare, siccome vedesi edificata per benefizio ed appro de'Poveri Orfanelli della nostra fedelissima Napoli.

R. P. R. D. L. B.

INTRODUZIONE

Essendosi riflettuto dall'attuali signori del Governo di questo Real Conservatorio e Casa Santa di S.ª Maria di Loreto già antecedentemente nominati, che nel presente Libro di Patrimonio antico di detto Pio Luogo vi sian mancanti varie notizie ed altro bisognevole per lo stato in cui attualmente (lode a Dio) ritrovasi detto Real Conservatorio; han stimato perciò far in questo stesso Libro trascrivere così le notizie negli antichi acquisti ove bisognano, come benanche lo stato nuovo in ristretto co' suoi riferti, o sian fogli che battono nel Libro medesimo, simile a quello stato che si osserva in questo sul principio, ed ogn' altro che in questo Patrimonio manca, affinchè in avvenire si vada con quella chiarezza e metodo che si osserva, ed *indi anno per anno seguitarsi*. Qual suddetto nuovo stato principia dal foglio.... in questo.

Per la fondazione di questo Pio Luogo, si trascrive una Rappresentanza fatta alla Maestà del fu Re Cattolico, da cui ancora si rileva la fondazione suddetta, ed altro appartenente al buon Governo del detto Pio Luogo: cioè

Sacra Real Maestà

Signore,

Fra le tante prudentissime cose dalla Maestà Vostra pensate per lo buon governo de' suoi Vassalli, e sopra tutto di questa Capitale, sarà sempre di eterna memoria degna quella

a cui ha ultimamente rivolto l'animo, di racchiudere in un sol luogo i Poveri che ingombrano la città. Ella è questa un'opera in cui tutta si spande e la pietà e la giustizia della Maestà Vostra. È un effetto di singolar pietà il ridurro a un onesto e certo tenor di vita tanta povera gente, che senza tetto, senza veste, senza alcuno ricovero, o dagli anni troppo ancor teneri, o da un'età troppo avanzata, o da'mali abituali, o da difetto nelle lor membra, altro modo non hanno da menare innanzi l'infelice lor vita, che que' soccorsi che dal pietoso animo de'fedeli, vagando per le case, per lo vie e per le chiese, si possono procacciaro. E dall'altra parte è un effetto di somma giustizia, che nella società civile, mentre altri, o co' nobili sudori della fronte, o col sangue delle vene, o colle fattighe delle braccia, si studiano a mantenerla felice, non vi siano altri, cho non solamente a così giusto fine non contribuiscano, che anzi colla lor vita neghittosa, con mentita povertà, le sien di peso e di motivo di continua inquietitudine e disturbi.

Appena dunque si sparse per questa città la idea della Maestà Vostra formatane, che non fuvvi fra ogni ceto di persone chi con mille acclamazioni di gioia e incessanti benedizioni non ne avesse desiderata la esecuzione. Si attendea per tanto con infinita anzietà, che si sentisse qualche sovrano comando della Maestà Vostra, con cui si potesse vedere ridotto, prima di ogn' altra cosa, alla sua vera meta il numero de' poveri, restringendolo a quelli soltanto che con pubblica autorità potessero chiedere la limosina, e castigando coloro che senza di essa con affettata mendicità volessero neghittosa e viziosa vita menare, facendo il mestiere di povero, poicchè si andava ad argomentare, che riducendosi a certo numero quel che oggi è innumerabile numero di finti e veri poveri, sarebbe indi stato agevolissimo il conoscere il sito che bisognava e misurar le forze che si richiedeano a fabbricare e mantenere il meditato Reclusorio. Ma non è credibile, o Signore, quanto si fusse in questo pubblico il-

languidita la gioia che ne avea concepita, quando si cominciò a sentire che si era suggerito alla Maestà Vostra, che a mettere in opera il sovrano suo disegno, dovesse gettare le prime fondamenta coll'abolire un'opera dilettissima a questo pubblico, qual si è il Conservatorio di S.ª Maria di Loreto, non meno per gli orfanelli che raccoglie, che per la singolar divozione che per loro mezzo si nutrisce a riguardo del Santissimo Sagramento dell'Altare, avvalendosi del suo sito e delle sue rendite per applicarle al Reclusorio.

Come le proprie produzioni son tanto care a' loro autori, che ancorchè si vogliano da altra mano a più nobile e sublime stato ridurre, non se ne sa vedere l'alterazione non che l'abolizione senza dispiacere: quindi un asilo da raccogliere gli orfanelli, essendosi mai sempre rimirato come un oggetto troppo degno della cristiana pietà, troppo uniforme a' precetti della Sacra Scrittura, troppo favorito dalle leggi di ogni più colta nazione; non tanto si è sentito che alla Maestà Vostra se n'era suggerito l'abolimento, che ha sembrato a questo pubblico un abolimento di un perenne glorioso attestato della Religiosa pietà de' nostri maggiori, che vi seppero pensare e lo poterono eseguire. In fatti, o Signore, quantunque per lo contaggio del secolo passato con fatal disgrazia si fussero, negli spurghi che allor si fecero, consumati i documenti onde l'epoca e origine certa di un' opera così degna apparivano; ad ogni modo per quanto o la tradizione o le memorie storiche ce ne han conservato, non tanto cominciò qui a pensarvi *un povero artigiano per nome Francesco, fondando una cappella in cui si unissero i figliuoli dispersi per la città per sentirvi la parola di Dio* che lor si faceva predicare da un religioso di S. Francesco, che subito molti nostri onorati cittadini, e sopra tutti l'ottina del Mercato, concorsero colle loro limosine a sostenere e promuovere l'istituto. Talmente che tratto dalla fama di un' opera cotanto cristiana, un sacerdote Spagnuolo per nome D. Giovanni Tappia lasciò Roma, dove stava a un

consimile disegno contribuendo sotto la direzione del Beato Emiliano, e venne qui a promuovere colla fervorosa sua predicazione la pietà de' buoni nostri cittadini, che quasi a gara gli metteano in mano le loro sostanze, affinchè di giorno in giorno si aumentasse. E aumentossi a segno, che essendosi alla direzione della detta opera destinati dalla piazza del popolo e maestri e governatori, stimò il Vicerè di quel tempo che gli sarebbe stato di onore l'esserne, come lo fu a sua preghiera, dichiarato capo, colla facoltà di sostituirvi qualcheduno in suo luogo; e il primo che destinovvi fu il Duca di Monteleone, e successivamente ebbero la stessa incombenza i presidenti del S. C., e venne il luogo e l'opera in questo modo a mettersi sotto la immediata Regia Protezione. Ma niuna cosa contribuì meglio a relevarne il lustro che aveva cominciato a ricevere, quanto la religiosa liberalità de' nostri maggiori, che dopo averla dotata del Jus del Forno e della Beccheria, passò più innanzi, e con pubblica conchiusione de'27 giugno 1560 le donò la nomina del Mastro Mercato, ch'era sua: donogliela però colla clausola *ad nostrum beneplacitum*, ad oggetto che a sua imitazione non vi sarebbero mancati altri pietosi cittadini che sarebbon concorsi a sostenerla.

Nè punto s'ingannò nel suo disegno; perchè surse nel 1615 un ricco e pietoso cittadino, per nome Giovanni Nardino, che nel finir di vivere le lasciò col suo testamento una pingue eredità, colla espressa condizione, che nel detto conservatorio vi si dovessero ammettere dugento orfanelli e non più, e in caso di controvenzione chiamò al godimento de'suoi beni l'Orfanelle di S. Eligio (1).

A imitazione del Nardino contribuì ad un'opera cotanto degna un altro nostro cittadino nel 1694 per nome Antonio

(1) Per errore si è detto nella pagina 38 della presente opera che Battimelli lasciasse nel 1614 i suoi averi al Conservatorio di Loreto, mentre ciò avvenne nel 1687.

Battimelli, lasciandole una rendita che oggi vale da annui doc. 489. Ed è cosa degna di giusta riflessione, che l'erede da lui istituito nel suo testamento si fu la Beata Vergine Madre di Dio co'suoi figliuoli poveri del Conservatorio di Loreto, con che da'suoi beni se ne avessero a fare quattro maritaggi l'anno di doc. cinquanta per ciascheduno, e il rimanente dovesse andare al mantenimento di detti orfanelli e se ne avessero a celebrare quattro messe la settimana, con che però quattro di essi avessero a portare il suo cognome in memoria della religiosa sua pietà. (1)

Da sì fatti esempli si andarono movendo ad imitargli molte delle Parrocchie convicine al detto Pio Luogo: la Parrocchia di S. Eligio maggiore con un capitale di docati seicento; quella di S. Caterina al Mercato con un altro di quattrocento; quella di S. Angelo all'Arena con un altro di doc. seicento; quella di S. Angelo all'Armieri con un altro di quattrocento; quella di S. Giovanni in Corte con un altro similmente di quattrocento; e tutte cogl'istrumenti che ne rogarono vollero in un medesimo tratto e provvedero ai bisogni del luogo, e coltivare la divozione al Santissimo Sagramento, obbligandone gli orfanelli ad accompagnarlo con la dolce e divota melodia de' loro stromenti e degl'inni e cantici che cantano quando si porta in giro per le case degl'infermi: cosa che rende così augusta e tenera una tal funzione, che come ha fatta l'edificazione de' forastieri che son qui venuti, così possiam dire di aver avuto il piacere di sentir da essi confessare, che nell' Europa cattolica non vi è luogo in cui con più pompa e decoro esca dalle Chiese.

Nè qui finì la pietà de' nostri cittadini: perchè anche la gente che altro sostegno non avea che quello potea ritrarre dalle sue fatighe, come sono i Mastridatti e sino i Por-

(1) Da altri documenti, ritrovati nello stesso Archivio Patrimoniale, rilevasi che la disposizione testamentaria del Battimelli finiva con la clausola che in contravvenzione alle sue disposizioni fatte a pro' del Conservatorio, chiamava eredi i suoi collaterali.

tieri del S. C., si hanno, come si suol dire, tolto il pan dalla bocca per sovvenirla, dividendo con essa il frutto de' loro stenti e sudori. Onde avendo Iddio sommamente benedetta la carità e misericordia di questo publico, si videro nel nostro Conservatorio aperte le scuole di tutte le più nobili facoltà, non che della nuda grammatica: perchè e vi si cominciò, come poi si è seguitato, a leggere e la Filosofia, e la Teologia, e la Morale, e può vantare moltissimi eccellenti soggetti che l'hanno illustrato, o nelle cattedre di questa Università, o nella cura delle anime, o nei pulpiti, o nel foro ecclesiastico, o nel governo di monasteri, molti de'quali sono attualmente in vita, de'quali può la Maestà Vostra sempre che voglia saperne i nomi e le applicazioni. E a sua gloria può dire che tal di essi che non ha guari illustrò la nostra Università leggendovi Teologia, com'è il sacerdote D. Innocenzio Molinaro, lo ha a noi tolto il Sommo Pontefice, dichiarandolo suo Bibliotecario. Talmente che essendovi in questa città seminarii pe' nobili e pe' civili, il seminario della gente più bassa è stato il Conservatorio di S. Maria di Loreto. E se vi ha fiorito la musica, che da se stessa è stata rignardata, siasi in genere di scienza, siasi in genere di arte, per una facoltà nobilissima, vi s'introdusse col primo oggetto di avvalersene al piissimo e religiosissimo uso di ornar con essa il SS. Sagramento dell' Altare, e situar così un fondo da ritrarne le rendite che se ne son ritratte, al mantenimento degli orfanelli che raccoglie. Tanto vero, che quando la Parrocchia di S. Eligio volle a imitazione delle altre dare il suo danaio al Conservatorio di S. Maria di Loreto, perchè i di lui orfanelli dovessero associare il SS. Sagramento, espressamente convennero i suoi governatori, che non potessero a un atto di cotanta cristiana pietà esser chiamati nelle ore che fussero alle scuole. Donde la Maestà Vostra può dedurre se sia vero o no quel che tal dice, che cotesti figliuoli non abbiano altra applicazione che la musica; quando che neppur per servire al SS. Sagramento

colla lor musica si volle permettere che lasciassero le loro scuole.

Or come tutte le leggi e tutt' i sovrani hanno sempre come sagrosanti riguardati i testamenti e i contratti, di guisa che ne hanno inculcata e vigorosamente sostenuta la religiosa osservanza, si può però dire a gloria della polizia di questo regno, che forse in niun' altra parte delle più colte nazioni dell' Europa vi si sia più attentamente badato. Imperciocchè leggesi nel corpo delle nostre leggi la Prammatica unica sotto il titolo *De vinculis seu conditionibus in contractu vel testamento appositis quomodo amovendis*, che dovendosi trattare di alienazione, commutazione, surrogazione, dismembrazione, in tutto o in parte, contro l' ordine, volontà, proibizioni fatte per gli testatori, donanti, o altre sorti di contraenti, sopra le robbe loro, non vi si potesse metter la mano nella G. C. della Vicaria se non unita in due ruote e col doverne indi far relazione nel S. C. quando se ne unissero le due ruote; e che lo stesso S. C. non potesse neppur alterare o mutare in tutto o in parte la volontà de' defonti o de' contraenti, se non similmente a due ruote. Disposizioni così savie scorge ben la Maestà Vostra che si son volute unicamente affinchè senza una somma e matura cognizione di causa, non si passasse ad alterar la volontà altrui, o in testamento o in qualunque altra sorte di contratti espressa. E rigorosamente, siesi in Vicaria, siesi nel S. C., quando viene il caso in cui si voglia qualche cosa ordinare che non sembra uniforme a ciò che ne' testamenti o ne' contratti si trova disposto, tutta la prudenza e dottrina de' ministri che tai tribunali compongono, s' impiega non già a vedere come se ne possano distruggere le disposizioni, ma ben vero come accordar la mente de' testatori e de' contraenti alle parole colle quali l' espressero; perchè sovente non tutto quel che pensarono, e che verisimilmente avrebbon potuto pensare, si trova da essi ne' loro testamenti e contratti descritto; al che supplisce il magistrato in quei

casi che o non furono, o non poterono esser da essi preveduti, e che se gli avessero potuto prevedere, avrebbon verisimilmente disposto della roba loro come conviene al caso e alle circostanze in cui i magistrati si trovano. Ma su questo punto della commutazione dell' altrui volontà, e soprattutto a riguardo degli oggetti di pietà, è ben degno della sovrana riflessione della Maestà Vostra quel che avvenne in questo Regno nell' occasione della pubblicazione del Sacro Tridentino Concilio. Imperciocchè essendosi con esso voluto attribuire alla Santa Suprema Romana Sede l' autorità di poter commutare la volontà de' defonti da cosa buona a cosa buona, la storia di questo Regno ne fa vedere quai gravissime difficoltà avessero incontrato, ch'essendo finalmente riuscite insormontabili, non fu per un tal capo la conciliare ecumenica determinazione accettata, essendosi avuta distruttiva de' vincoli, della base e de' fondamenti della umana e civile società. Su di questi principii fondato questo publico e sul clementissimo paterno amore che la Maestà Vostra gli ha sempre mostrato, ha creduto che ove ne fusse bene informata, non sarebbe stata mai per volere che a mettere in piede il nuovo meditato Reclusorio de' Poveri, si avessero in un tratto a distruggere gli oggetti della sua pietà verso gli orfani e verso il SS. Sagramento, abolendo i testamenti e i contratti co' quali avea al mantenimento di quelli e alla divozione di questo provveduto. E come della singolarissima Religiosa Pietà della Maestà Vostra a ogni momento si veggono luminosi argomenti, credea che quando anche per una fatale non mai preveduta disgrazia, avesse potuto dopo due secoli e più non meritar dalla Maestà Vostra quelle benigne occhiate con cui felicemente era stato per l' addietro riguardato il nostro Conservatorio di Loreto, almeno le avesse potuto meritare perchè la sua opera trovasi eletta a onorare il Corpo Sacramentato del Divino nostro Redentore, come appare da'contratti alla Maestà Vostra accennati, e perchè in un de' testamenti a di lui

favore fatti, vi si vede la Gran Madre di Dio istituita erede; non parendogli possibile, che avendo colla Real Vostra munificentissima mano tanto contribuito nella maestosa mole eretta nel largo del Gesù nuovo per promuoverne la divozione nel gran mistero della Immacolata sua Concezione, volesse poi con la medesima sua Real mano distrugger un'opera sotto il di lui patrocinio fondata, e in cui se ne vedeva istituita erede, sulla fiducia che il tenerissimo nome, con cui nostra Madre l'appelliamo, avrebbe fatto sì, che molti di accrescere, ma niun mai di torle la piccola sua eredità si sarebbe avvisato, nè che mai tempo sarebbe venuto che se ne avesse avuto ad abolir sin anche il nome, e riputarsi cotanto inutile e di niuna menoma considerazione degna a onorar o la gran Madre di Dio o il Divin suo figliuolo, talmente che non potesse entrare neppur nell'idea del gran disegno della Maestà Vostra formato a favor dei poveri. Com'egli è certo, o signore che le santissime vostre Sovrane mire sono unicamente dirette a far rilucere la religiosa pietà vostra ver i poveri, certa cosa altresì sembra che in un disegno così vasto, debbon entrare per sodissime ragioni in primo luogo gli Orfanelli.

Le Divine Leggi vogliono, che ver coloro che sembrano per natura destituti di ogni umano ajuto, ed esposti alle ingiurie, alle oppressioni, alle seduzioni di ogni uno, come sono gli Orfanelli, supplisca la Grazia, per cui soccorso, ajuto e misericordia trovino ne' fedeli, che per Dio faccino quello a che per natura non si credon per avventura obbligati. E le umane troppo politicamente han considerato di quanta conseguenza sia per la società civile il dare onesta educazione a chi, sciolto dal freno della paterna autorità o materna amorosa direzione, e lasciato in mano del suo consiglio, anzichè esserne, come ciaschedun lo deve essere, un utile membro, può divenire un membro pestifero e contagioso da infettarla in parti essenzialissime del suo corpo. Quindi per tai ragioni sembrando che di necessità debban nel piano

dalla Maestà Vostra formato entrar gli Orfanelli, si fanno da noi sentire afflitti i poveri padri, dolenti le madri, perchè sentono che la Maestà Vostra voglia abolire l'unico rifugio che in questa città vi sia pei loro figliolini nel caso che abbian a restar privi de'loro genitori. Dicon essi, se la Maestà Sua nel piano che ha formato di un Reclusorio per tutt'i poveri, vuol che abbiano anche parte gli Orfanelli, perchè ne vuole spignere il nome, torli il luogo dove si ricoverano, le rendite con cui si mantengono? Il luogo è tale che appena basta a ricoverarne men che dugento, e le sue fabbriche affatto inette a servir per menoma parte del gran Reclusorio che si ha da fare. Le rendite, quantunque si vogliano far ascendere a ducati 6500 annui, a ogni modo dedottine i pesi che vi sono, e quelle che escono dalle innocenti loro fatiche appena restano in ducati 2057, da quali ove si venghi a torre l'officio di Mastro Mercato, che *ad beneplacitum* gli fu conceduto dalla Città, e i capitali che si avrebbono a restituire alle anzidette Parrocchie, secondo sta ne' rispettivi loro istrumenti convenuto di doversi restituire sempre che non potessero aver l'associamento de' suoi Orfanelli a onorare il Santissimo Sagramento dell'Altare, si ridurrebbono a pochissimi ducati. Dunque aggiungono, se il luogo è per le sue fabbriche inetto al vasto Edificio che la Maestà Sua ha meditato per lo Reclusorio de'Poveri, le sue rendite son troppo tenue cosa a dar vigore alle grandi rendite che per lo vasto lor numero si ricercavano, perchè la Maestà Sua non lascia loro e luogo e rendite, se hanno a far parte del suo piano, e al luogo ev'essi sono, e alle misere rendite che hanno, non aggiunge altro luogo e rendite atti e capaci a contenere e mantenere tutto il rimanente nel vasto piano, che han formato? Quanto più gloriosa sarà la grande opera della Maestà Sua se agli occhi del cittadino e del forestiere si vegga, che pieno di amore e d'indulgenza pe' suoi amati Vassalli, lascia intatte e illese le meschine fondazioni de'privati, nelle quali non ebbe veruna me-

noma parte il Regio Erario, mentre affronte o accanto vi mette quel che può fare di più magnifico il potentissimo braccio di un Sovrano?

Potrà taluno dire, che in questo modo si verrebbe a disguastare l'architettura del grande maestoso Edifizio che formerà la Maestà Sua; ma cotesta irregolarità di architettura, quando anche artatamente vi si lasciasse, servirebbe a rendere immortale alla nostra, ed alle età future il nome della sua giustizia, della sua clemenza e della sua magnanimità, in non aver voluto colle rovine delle pietose opere de' suoi Vassalli, contro la volontà da essi o ne lor testamenti o in altri lor contratti espressa, gettar le fondamenta delle sue, quandochè per esse non è così ristretto l'ampio giro di questa città, che non vi si possa trovar luogo da farle anche altrove magnificamente rilucere.

Se la Maestà Vostra colla sovrana sua mente si compiacerà riflettere, che i fondatori del Conservatorio di Loreto sono stati uomini di privatissima fortuna, i primi fondi accresciuti vi sono stati o un officio al Mercato, o le sovvenzioni delle Parocchie del Mercato o al Mercato più vicine, il luogo dov'è situato, che non solamente è il più basso della città, ma benanche dove risiede il più basso suo popolo verso la Conceria e il Mercato, allo stante ravviserà, che se alla gente più illuminata e colta sarebbe assai più gradita la grande opera dalla Maestà Vostra ideata, se la mettesse in esecuzione, senza por mano a mutar la volontà ne'testamenti o ne'lor contratti da' vostri Vassalli espressa, da quello non si saprà mai ricevere senza la dolorosa sensazione che abbiano alla Maestà Vostra rappresentato, perche se non è impossibile, almeno è ben difficile lo sveller dal volgo le idee che per avventura siesi formato di certe cose che tiene per oggetti della sua pietà, della sua devozione e del suo onore, e imprimervi delle altre che per la lor grandezza non entrano nel piccol giro della sua capacità. Chi può metter in dubbio, che volendosi commutare in maritaggi di oneste e

povere donzelle, il danaro, che si spende ai fuochi che si fanno alla festa del Carmine, quello che s'impiega nelle quadriglie e ne' carri il carnevale, si penserebbe una opera grande e santa, mercè la quale si spegnerebbero i disordini di cui è bello a tacere tra la tanta gente che concorre ai primi, e si eviterebbeno molti casi tragici che accadono ne' secondi? E pur sempre si son tollerati; non già perchè non siesi pensato a rimediarvi; ma perchè si è considerato che il rimedio non sarebbe stato per esser gradito al pubblico, e sopratutto alla parte più infima di cui si compone. Quindi se una sana prudentissima politica non ha mai dettato il commutar in ottimo uso il danajo che si profonde in sì fatte cose che si conoscono e riescon dannose, per non andar contro alle idee che se ne avea formato, e che difficilmente se le sarebbon potuto svellere, per sostituirvi delle migliori, può ben la Maestà Vostra colla sovrana sua intelligenza ravvisare, se un popolo, che del suo Conservatorio si ha formato, e formato con sode ragioni idee, di cosa nella sua origine, ne' suoi mezzi e nelle sue mire santa e giusta e ragionevole, di cui non si può dire che tra lo spazio di due secoli siesi conosciuta o sia riuscita di danno al pubblico bene e quiete, ma ben vero utile e profittevole, ne possa senza disconsuolo veder la distruzione, compensando il presentaneo dolore che ne verrebbe a provare, colle speranze di vederla commutata in altra cosa di cui non ha e non può avere veruna idea, e che l'umana prudenza, per molto che la figuri utilissima, è la stessa che impara a dubitare, se sia per riuscire, e così facile a eseguire, e così utile quanto si pensa. Almeno può far dubitare che se ne abbia a conseguire tutto il fine, l'esempio di quello che altra volta è qui addivenuto, cioè che essendosi ideato e posto in opera un Reclusorio pe' Poveri, qual è in S. Gennaro *extra moenia*, ad ogni modo sempre questa città si è veduta ripiena di poveri: perchè mentre se ne accolgono colà dieci, ne pullulano altri cento, e ciò perchè il Regno è per la Dio

mercè popolatissimo, e più che popolatissima questa capitale; motivo per cui ciò che per avventura si è ottenuto, se pur si è ottenuto, in altre città della Italia, non sarà così facile a ottenersi nella nostra, a cui niuna di esse si può paragonare. Quindi se la Maestà Vostra con la sovrana sua intelligenza può ravvisare che sia moralmente impossibile lo sgombrare affatto da essa i poveri, forse coll' alta sua pietà si compiacerà altresì lasciare come si trova il Conservatorio di Santa Maria dello Reto. E allora chi darà l'occhio a questo, al Reclusorio di S. Gennaro *extramoenia*, e all'altro che sarà per mettere in piede il potentissimo braccio della Maestà Vostra, avrà moltiplicati gli oggetti della Cristiana pietà di questo pubblico sempre uguale, e nel Sovrano e ne' Vassalli.

Per ora, o Signore, egli è certo che de' nostri Orfanelli ciascheduno ha scelto la sua applicazione nel Conservatorio da sopprimersi. Altri si è dato con fervore a divenire un buon filosofo, altri un teologo, altri un moralista, altri un cantante e un suonator di qualche istrumento; ma ciascheduno altresì si trova al principio o alla metà del corso per giungere alla meta, che si ha prefisso, che vale a dire, niuno ha per anche arrivato alla perfezione che gli bisogna, per procacciarsi o colle facoltà o coll'arte a cui si è applicato il modo di vivere. Ond'è che volendosi supprimere il luogo ove le stanno apprendendo, non solamente porta seco l'impedimento da poterle apprendere sino a quella perfezione che lor bisogna, ma benanche si mettono nella precisa necessità di perdere quella parte che ne avevano acquistata, riducendoli alla necessità di mendicare; non essendo regolarmente possibile, che applicati un tempo a studii così nobili, si dispongan poi ad apprender arti meccaniche o servili. Ed ecco, che mentre dalla Maestà Vostra si vuol diminuire il numero de' poveri, in un subito si verrebbe ad aumentare. E quantunque si dia, che si darebbe riparo, e perchè vi sarebbe, come vi sono, due altri Conservatorii da ricevere quelli che alla musica sono

addetti, e la Università delli studii per coloro, che alle scienze si sono applicati; egli è però codesto un rimedio affatto ideale: imperciocchè gli altri due Conservatorii non han luogo nè rendite abbastanza da ricevere maggior numero di figlioli di quello che attualmente contengono, e la Università degli studii, se dà i maestri per le scienze, non dà nè casa nè vitto, ch'è quel che manca a chi è orfano della qualità che sono gli orfanelli che si vogliono privare del Conservatorio, ove attualmente sono di S.ª Maria di Loreto; onde per essi, è come non vi fosse, e così invece di accrescer un giorno di ceto di molte professioni utilissime al pubblico, si anderebbe a confondere nella poveraglia, per accrescere il numero di coloro, che gli son di peso, e cagione di que'mali che han mosso l'animo della Maestà Vostra a formare un Reclusorio.

Ecco, o Signore, i motivi, che per la qualità che rappresentiamo, abbiam creduto dovere alla sovrana vostra intelligenza umiliare colla fiducia e sicurezza, che si degnerà farne esaminare il peso, e la forza, per indi risolvere quello che le verrà dettato dalla Giustizia e dalla Clemenza, che tra le infinite regie doti della Maestà Vostra ne rendono amabilissima la persona, e ne renderanno immortale e sempre più glorioso il nome.

DOCUMENTI DEL CONSERVATORIO
DELLA PIETÀ DEI FIGLIUOLI TURCHINI

Esposizione estratta dal volume manoscritto intitolato *Platea ovvero Libro del Patrimonio del Real Conservatorio e Chiesa di S. Maria della Pietà dei Figlioli Turchini di questa Fedelissima Città*, libro formato nell'anno 1751, sotto il Governo del signor D. Cesare Bosco Regio Consigliere del Consiglio di S. Chiara Delegato del detto Real Conservatorio e Chiesa, e delli Signori D. Aniello de Mattei, D. Francesco Barone Farina, D. Nicola Farina, D. Nicola de Rita, Giovanni Antonio Sergio, D. Giulio Cesare Carosi, Governatori di detto Real Conservatorio e Chiesa.

Alli Signori Delegato e Governatori del Real Conservatorio e Chiesa di S.ª Maria della Pietà delli Figlioli Turchini.

Ecco finalmente condotta al suo termine quella opera, che per concepirla vi si è ricercato il tempo di molti anni con somma fatiga, e non minor travaglio per partorirla. Ella, qualunque sia, vien presentata alle Signorie Vostre, alle quali per ogni capo è dovuta, come parto che senza la loro benigna assistenza e zelo era impossibile veder la luce. Imperocchè confesso che quest'opera di tanta fatiga, al Conservatorio e Chiesa, dalla pietà delle Signorie Vostre governata, così utile, anzi necessaria sarebbe stata sempre fra le tenebre di una confusa idea più volte fermata nel cominciarla, e li primi bozzi in diverse guise delineati sarebbon rimasti o ad esser consumati dalla polvere o cibo delle tignuole, se non fusse stato dalla loro protezione animato il mio intendimento, o rinvigorita dalli loro incessanti stimoli la mia fievolezza. Egli è

pertanto verissimo che la gloria del compimento di quest'opera, senza di cui col decorso del tempo era in gran rischio il sostegno del Conservatorio e Chiesa, stava riserbata dalla nostra Gloriosa Vergine della Pietà al tempo del loro lodevolissimo Governo; e quelle forze che per tanto tempo non mi ha somministrato, ha voluto ad un tratto presentemente communicarmi, per manifestare a tutti il grand' incendio di carità che ne' vostri cuori si alloga, e il gran valore delle loro ragguardevolissime persone. Quindi io quest'opera tutta vostra per quel che ha di buono, tutta mia per quel che ha o di basso o di manchevole, la presento e la ripongo nelle braccia delle Signorie Vostre, acciò ne proteggano quel ch'è loro, e ne correggano l'errore ch' è mio. E priegandole a compatir la mia debolezza, le supplico a gradir l'affeziono e l'animo riverente che gliel offre, non rimanendomi di protestare e pubblicare ch'io mi glorio d'essere

Delle SS. VV.

Napoli, li 23 luglio 1751.

Umiliss. divotiss. ed obblig. serv. vero
ANDREA MAMMANA R.le e Segr.

Avendo dimostrato l'esperienza li gran pregiudizil e danni che ricevono li Luoghi Pii dal non tenere distinte, chiare e certe notizie delle rendite che possiedono, e del modo col quale loro son pervenute, come anche delli pesi che sopra di esse tengono, imperciocchè manifestamente si è osservato che per non sapersi l'origine ed il modo col quale le abbiano acquistate sono state molte di esse usurpate; perciò li signori Governatori del Real Conservatorio e Chiesa di S. Maria della Pietà delli Figlioli Turchini, li quali con tutto zelo e vigilanza al loro ufficio attendono, veggendo e considerando che più d'un altro Luogo Pio, tra per l'antichità della sua fondazione e per le mutazioni che in diversi tempi ha patite, ne tiene estremo bisogno; concordemente hanno stabilito che debba farsi il libro del Patrimonio, o vogliam chiamare

Platea, nel quale primieramente si debba con la maggior chiarezza possibile descrivere la sua origine e fondazione, ed il modo o forma pratticata per lo passato e che presentemente si pratica nel governo del Conservatorio e Chiesa sudetta, acciocchè sia una ben regolata norma per l'avvenire, e finalmente in esso descriversi fedelmente, e distintamente tutte le rendite che possiede, così d'arrendamenti, cenzi, nomi di debitori, case, e le messe che in ogni giorno si celebrano per le anime de' benefattori, siccome vien notato nella nuova Tabella formata, sistente nella Sagrestia della detta Real Chiesa, ed ogni altro, ed insiememente la maniera colla quale le ave acquistate; e per venire a capo del loro lodevol disegno, hanno concluso procurarsi le scritture dalle quali tutto ciò apparisce, e di esse formarne un volume per meglio conservarsi. Perlochè avendo attentamente viste e riconosciute tutte le scritture necessarie e libri del Conservatorio e Chiesa sudetta, ho formato il presente libro, nel quale con la maggior chiarezza che a me possibile è stata, e per quanto il mio debole intendimento si è potuto stendere, l'ho fatta, ed in essa primieramente ho descritto l'origine e fondazione, rendite e pesi che tiene, siccome nel presente libro potrassi osservare.

Origine, Fondazione e Governo del Real Conservatorio della Pietà de' Turchini.

Nell' anno 1513, allorchè ritrovavasi questa metropoli ripiena di varie calamità ed afflizioni, Mario Carafa in quel tempo Arcivescovo di Napoli ordinò che universalmente si facessero per la città tutta orazioni e digiuni per implorare da Dio l'ajuto nelle medesime. Quindi più devote persone, che furono Luzio Vernillo, Giuseppe Milo, Lorenzo Ciespolo, Vincenzo d'Accento, Gio. Filippo di Cagliera, Gasparre Maione, e Girolamo Contesino, in seguela dell'ordine del di loro buon Pastore, ragunavansi ogni giorno in una piccola chiesetta in

mezzo la piazza di Rua Catalana, oggi Parrocchia sotto titolo della Pietatella, e colà pregavano Dio per quello necessità. Nel fervore di quell'esercizio un giorno dopo fatte le solite orazioni furono ispirati dallo Spirito Santo di eriggere un Oratorio o sia Congregazione di tutti loro stessi, e col consiglio di D. Orazio del Monte, sacerdote quanto dotto altrettanto savio, formarono più regole e capitoli, e determinando che ciascuno nelle funzioni comparisse con veste bianca, l'intitolarono Confraternità de' Bianchi sotto il titolo stesso di S. Maria dell' Incoronatella. Arrivati in qualche numero li confrati, e riflettendo seriamente quanto per il bene spirituale delle anime e per il temporale, sia pubblico, sia privato, necessaria sia la buona educazione delli figlioli, cominciarono quindi a raccogliere quelli che privi d'ogni ajuto andavano dispersi e raminghi per la città, racchiudendoli in una casa accosto la loro Chiesa, quelli ancora che li loro genitori non potevano mantenere. Ivi essi alimentavano e facevano istruire o in lettere o in arti diverse, vestendoli tutti da chierici con abito e barettà di colore torchino; e deponendo l'antico nome dell'Incoronatella, presero così nella di loro Confraternità il titolo di S. Maria della Pietà de' Turchini, più conforme e proprio per un'opera cotanto pia e necessaria. A sì tenui principii accorrendo la pietà de' fedeli, crebbe in tale maniera il numero de' figlioli, che resasi troppo angusta la casa dove stavano, risolverono di rinvenire altro luogo più capace: quindi, parte colle limosine che in quei tempi largamente raccoglievano, e molto più colle proprie sostanze, comprarono alcune case dirimpetto la Chiesa dell' Incoronata nel Largo del Castello. Ivi cominciarono a fabricare circa l'anno 1592, ed allora trasportarono dall'Incoronatella, loro prima Chiesa, nella nuova l'immagine della Vergine SS.ª della Pietà, quella per appunto che ancora oggi si venera nell'altare maggiore della Chiesa, ed egli quest'altare è proprio de' confrati dell' Oratorio. Quivi ancora essi confrati trasportarono li figliuoli Turchini e stabilirono il Conservatorio, e qui ben anche trasferirono il di

loro Oratorio. Finalmente dalla clemenza de'Santi Pontefici non meno l'Oratorio che la Chiesa furono arricchiti di più e segnalate indulgenze.

Di tutto ciò se ne conservano antiche ed autentiche memorie nelli libri manoscritti che sono nell'archivio dell'Oratorio e Chiesa, e ne discorrono comunemente gli storici, tra' quali l'Engenio, *Napoli Sacra*, ed il canonico D. Carlo Celano nelle sue *Notizie al forestiere*.

Era per verità ragionevole, che dopo edificato e costrutto il Conservatorio, formati si fossero li capi e le leggi colle quali il medesimo in ogni futuro tempo si fusse rettamente governato. Quindi conoscendosi tale necessità furono le leggi suddette formate come sieguono.

1.° In primis, con il beneplacito di Sua Beatitudine e consenso dell'Ill.mo e Rev.mo Arcivescovo di questa città, incommendamo la protezione di questa opera alla S. R. C. M. del nostro Re Filippo, e suo Ill.mo ed Ecc.mo Vicerè Luogotenente e Capitan Generale in questo Regno.

2.° Item, che in detta Ecclesia quale al presente sta, intitolata sotto il nome di S. Maria dell'Incoronata in mezzo la strada della Rua Catalana, s'abbia da cominciare una casa seu Conservatorio di detti poveri figlioli, e s'abbia a intitolare sotto il nome della Santissima Pietà, titolo antico di detta compagnia ed Oratorio de'Confrati, cancellando il nome dell'Incoronata, o altro nome e titolo che avesse, conoscendo di essere nome conforme all'opera così pietosa, la festività della quale s'abbia da celebrare alli 3 di maggio, nel quale dì questa opera si è incominciata.

3.° Item, che essendo detta Opera procurata da'detti magnifici Confrati ed altri divoti di detta strada, in nullo futuro tempo possa essere ammossa e levata dal detto luogo, ma in quello continuarsi con l'ajuto dello Spirito Santo e di essa SS.ª Pietà.

4.° Item, che s'abbiano da creare per Governatori di detta casa sei Maestri seu Governatori, li quali abbiano da essere due

dell'ottina di detta strada, due di detti prenominati confrati dell'Oratorio della Santissima Pietà, e due altri che possano essere di ogni altra strada di questa città, purchè tanto li due primi quanto questi due ultimi siano confrati scritti al libro di questa Ecclesia, e continui in essa: li quali abbiano da governare detta casa e Conservatorio de'figlioli per spazio di un anno continuo cominciando dal dì che saranno creati.

Questo capo fu poi riformato come appresso si dirà.

5.° Item, che detta elezione s'abbia da fare nel dì di S. Maria di mezzo agosto di ciascuno anno in questo modo: detta prima la messa dello Spirito Santo, qualsivoglia Governatore nominerà tre persone degne di detto governo, cioè che siano da bene, onorati, e di buona vita, e dopo congregati nel luogo dell'udienza di detta casa tutti seu la maggior parte delli Deputati d'essa, col Procuratore che sarà delli Confrati del detto Oratorio, li quali si abbiano d'avvisare per otto giorni avanti acciò possano più comodamente venire, a'quali si leggeranno li nomi di quelli magnifici Governatori che si hanno a creare, e quello che dalla maggior parte di essi sarà nominato, s'intenda essere creato Governatore in luogo di quello che l'averà nominato per un anno ut supra.

Questo capo fu poi riformato come appresso si dirà.

6.° Item, che fatta l'elezione predetta, nel dì poi di S. Maria di Settembre si abbi a dare e consignare dalli vecchi Governatori alli nuovi eletti la possessione con le cerimonie e sollennità convenienti.

7.° Item, che nel medesimo dì se li debbiano dare li conti lucidi e chiari, con l'inventario di tutte le scritture e denari che in detta si ritroveranno.

8.° Item, che dal detto dì di S. Maria di mezzo agosto detti maggiori Governatori non possono fare mutazione alcuna di officiali, ma lassarla alla nova elezione, con avvisarle però la qualità delle persone e necessario della casa, acciò si possa debitamente provedere.

9.° Item, che nel medesimo dì di Nostra Donna di Settem-

bre li predetti nuovi Governatori debbiano fare l'elezione e creazione delli Deputati per servizio di detta Casa, con far nominare dalli vecchi Deputati quali li pareranno più atti della loro strada e quelli eliggere.

Questo capo fu poi riformato come appresso si dirà.

10.° Item, che detti nuovi Governatori nel dì seguente debbiano insieme uniti fare chiamare li nuovi Deputati eletti, e quelli onorare ed accettare, consignarle le cascette, con supplicarli vogliono avere per raccomandata detta Casa, poichè la verità è che con loro ajuto principalmente si mantiene.

11.° Item, che detti signori Governatori due volte la settimana debbiano congregarsi in detto luogo per trattare le cose necessarie ed utili di detta Casa, cioè la domenica ed il giovedì.

12.° Item, che detti magnifici Governatori debbiano uno mese per uno continuare ed attendere al servizio di detta Casa, nominandosi mensario, il quale abbia di avere cura di tutte le cose che occorrono per quel mese, conservare li denari, prendere quello sarà necessario, ed ordinario di detta casa, e volendo fare alcuna spesa estraordinaria debbia consultarla, e proponerla all'altri compagni, e nel dì della congregazione proponerle ancora tutto quello che è occorso e occorre per servizio di detta Casa.

13.° Item, che il mensario che sarà debba avere cura principalmente del culto Divino, e che l'Ecclesia sia officiata, e governata come si conviene con grandissima diligenza, con provvedere tutto quello che ha di necessità, e nell'occorrenza farne consapevole li compagni.

14.° Item, acciò che nessuno recusi fare detto mese, essendo travagliato, volemo che si busciolano, e quello che uscirà sarà il mensario, e quello che ricuserà volerlo, purchè non sia impedito d'infermità o absenzia di questa città, abbia da pagare *elemosinaliter* duc. 10 a detta Casa.

15.° Item, perchè molte volte suole succedere gara e discordia per causa di sedere, precedere, ed altre giurisdizioni nelli luoghi che si governano, dal che ne nasce il disservizio

di Dio, danno della Casa, perdizione delle anime; pertantò volendono evitare che in questa nostra Casa non succeda che tra detti Governatori che saranno in qualsivoglia futuro tempo ancorchè sia di maggiore o minore grado, stato e condizione, non vi sia precedenza nessuna, ma che nel sedere, portare de' pallii, ed esercitare qualsivoglia cosa in detta Casa non ve ne sia dissugualità nessuna, ma tutti li luoghi s'intendano uguali, eccetto che nel proponere delle cose occorrenti Il mensario sia il primo a proponere, come quello che più continua la casa per quel mese, e di mano in mano seguiteranno come si troveranno nel sedere, e poi finito il mensario, se all'altri l'occorrerà alcuna cosa, ogn'uno potrà a sua libertà proponerla come meglio la coscienza, e la carità le detterà. Volemo ancora che tra detti Governatori tavola e seggie non ve sia capo nè coda, eccetto il SS.° Crocifisso, che è capo di tutti, ed il campanello ed imbolletta stiano in mezzo la tavola comune a tutti, acciò ciascheduno di essi nell'occorrenze se ne possa servire.

Questo capo fu poi riformato come appresso si dirà.

16.° Item, che si abbiano da pigliare principalmente tutti quelli figliuoli che per vera informazione s'intenderà esserne in necessità, e che loro padre e madre non li ponno mantenere, *dummodo* che siano di età di anni quindici in bascio, e da sette in su, e che non abbiano padre.

17.° Item, perchè quest'opera principalmente è cominciata per evitare che detti poveri figliuoli tanto di questa città come d'altre non vadano dispersi per essa con pericolo di capitare male, volemo che li Governatori che pro tempore saranno in detta Casa una volta il mese vadano facendo la cerca per la città e nelli luoghi pericolosi, e ritrovandone delli detti figlioli dispersi, o avendone informazione dove sono, quelli debbiano pigliarli e farli pigliare, e ridurli in detta Casa, acciò si possano ammaestrare della dottrina cristiana ed altre virtù secondo che se vedranno atti.

18.° Item, che li magnifici Deputati che pro tempore sa-

ranno, si debbiano informare nelle loro strade di quelli figlioli che stanno male ammaestrati ed in estrema povertà, acciò ogni prima domenica del mese che si congregaranno nell' udienza di detta casa possino avvisare li Governatori, acciò provedano secondo il bisogno in fare pigliare detti figliuoli ed ammaestrarli ut supra.

19.° Item, che ogni prima domenica del mese li Governatori debbiano chiamare li maestri che imparano detti figlioli, ed intendere da loro come si attende da' detti, e quelli che sono atti ad imparare virtù, e ritrovandone alcuni mali atti allo esercizio delle lettere, si debbiano dare ad imparare alcuna arte secondo la loro inclinazione, con darli a maestri onorati, ed accomodarli con istrumento come figli di detta Casa, e farne notamento in un libro particolare.

20.° Item, che ogni mese una volta si abbia da leggere detto libro dove sono notati detti figlioli, che si danno a' maestri, ed eliggere uno de' magnifici Governatori, che con due Deputati vadano visitando detti figlioli, ed informarsi come sono trattati, acciò secondo l'occorrenze si possi rimediare.

21.° Item, per dare dottrina a' detti figlioli si abbiano da tenere almeno due maestri, li quali abbiano da governare, castigare ed imparare detti figlioli come si conviene, ed aumentandosi il luogo in maggior numero e grandezza, si abbiano a pigliare più secondo il bisogno.

22.° Item, che si abbiano a pigliare altre genti per governo e servizio di detta Casa secondo la necessità ed opportunità, li quali si abbiano da ricevere con volontà di tutti sei li maestri e governatori; e così nel licenziare di alcuno dell'ufficiali di detta Casa non si possa fare senza l'intervento di tutti sei, e discrepandone uno, non si possa fare: e questo acciò non si riceva nè si licenzii persona nessuna per gara e contro volontà di detti Governatori, per evitare le discordie che tra' detti potriano nascere.

Questo capo poi fu riformato come appresso si dirà.

23.° Item, che detti figlioli in conto nessuno vadano fuori di

casa se da alcuno devoto fossero convitati a mangiare; ma volendone fare la carità nella propria casa potranno mandarla, acciò si evitino l'inconvenienti e tutti godono della carità.

24.° Item, che quando alcuno delli Governatori volesse ricevere alcuno figliolo, debbia prima proponerlo alli altri compagni, e con volontà di quattro di essi almeno si debbia ricevere secondo al precedente capitolo 16 e 17, del che se ne debbia stare a credito e fede del detto Governatore che lo proponerà.

25.° Item, che se occorrerà alcuno di detti figlioli fuggire da detta Casa, li magnifici maestri e governatori che saranno debbiano con diligenza grandissima farlo cercare acciò non vada a male, e ritrovandolo farlo castigare e privarlo per alcun tempo non esca da casa, e rimediare in altro modo come meglio sarà espediente.

26.° Item, che in detta Ecclesia non si debbia aggregare altre maestrie e confraterie per qualsivoglia causa urgente urgentissima.

27.° Item, che per servizio di detto Oratorio de' confrati detti figlioli debbiano servire tanto in ajutare messe, ed altre cose necessarie, quanto in altre cose che saranno per servizio di detta compagnia gratis.

28.° Item, che alli presenti capitoli non si possa aggiungere nè mancare cosa nulla senza espresso consenso di detti confrati di detto Oratorio, o del loro procuratore constituito a detto atto, e non altrimente.

29.° Item, che detti capitoli s'intendano esserne fatti cattolicamente, non intendendo discrepare cosa nulla da quello che la santa madre Ecclesia tiene e comanda.

Furono questi capi e regole umiliate alla maestà di Filippo II allora regnante nell'anno 1584, li quali poi furono rimessi a D. Pietro Giron duca d'Ossuna vicerè di questo Regno. Ne commise il vicerè nel dì 8 luglio 1584 al Reverendo Cappellano maggiore D. Gabriele Sanchez la correzione ed osservazione. Diede il Cappellano maggiore il suo parere nel dì 25 giu-

gno 1584, anche col voto di D. Antonio David Presidente della Regia Camera ordinario Consultore, ed approvando quanto ne' capitoli contenevasi, rispetto al primo soltanto spiegò che il beneplacito impetrando da Sua Santità s' intendesse riguardare le cose spirituali e proprie della Giuridizione Ecclesiastica. E questo parere fu registrato nel fol. 75. In seguela di tutto ciò furono dalla Maestà di Filippo approvati li capi e regole, e quelli confermati col formulario. *Omnia praeinserta capitula iuxta praedictam ipsorum deliberationem de nuto confirmamus, acceptamus, adprobamus et convalidamus, nostroque munimine et praesidio roboramus;* con essersene spedito privilegio in forma della Regia Cancelleria, sottoscritto dal Duca d'Ossuna, e nella fine si dice *in* partium, 28 fol. 11. Furono queste capitolazioni esibite nell'abolito Collateral Conseglio nell'anno 1707, dal quale con decreto del dì 8 agosto fu ordinato quelle osservazioni secondo il di loro tenore.

Seconde Capitolazioni.

Fece però l'esperienza di tempo in tempo troppo palpabilmente conoscere non essersi potuto colle prime Capitolazioni prescrivere quelle leggi che per lo buono economico governo del Luogo Pio erano necessarie. Quindi conoscendosi l'urgente bisogno di riparare più inconvenienti, furono alle antiche Capitolazioni aggiunte dell'altre come sieguono.

Se bene fu necessario nella fondazione di detta Santa Casa eliggere non solo sei Governatori, ma li Deputati, acciò che questi andassero con le cassette per Napoli questuando l'elemosine, con le quali si potesse mantenere detta Santa Casa; nondimeno è stato espediente levare detti Deputati, allorchè detta Santa Casa è giunta ad avere dalla pietà de' fedeli le sue entrate certe, colle quali si mantiene. Onde perchè detti Deputati aveano il peso non solo di questuare, visitare li figlioli e cercarli per le strade per educarli, ma anche di eliggere li nuovi Governatori, precedente nomina dalli vecchi, come dalli

capitoli 5, 9, 10, 18 ed altri; perciò si è determinato che tutti quelli pesi ed operazioni che facevano detti Deputati, perchè oggi non vi sono, li suppliscano e faccino in tutto li confrati pro tempore del detto venerabile Oratorio fondatore. In modo che essi confrati, tolto il questuare l'elemosine, che nel presente stato di cose non necessita, debbano cercare li figlioli, e quelli visitare, e fare l'elezione de'nuovi Governatori precedente nomina delli vecchi, ed ogn'altra cosa che in dette capitolazioni sta determinata dovessero fare detti Deputati; quale elezione si facci per voti secreti dentro detto venerabile Oratorio ogn' anno nel tempo stabilito in dette capitolazioni.

Ed essendosi ancora considerato che in tanto nel capitolo 4° di dette capitolazioni si disse che li sei Governatori di detta Santa Casa siano due de'confrati di detto Oratorio, due dell'ottina, e due di qualsivoglia strada della città, purchè questi quattro ultimi siano scritti nel libro de'confrati della nostra Chiesa della Pietà, in quanto e per solo fine di avere nel governo persone divote, ed affezionate alla Santa Casa acciocchè la governassero con più attenzione; perciò perchè oggi non vi è il detto libro, fino che vi sarà si determina, che purchè li vecchi Governatori nominino persone dabbene, divote ed affezionate al detto Real Conservatorio, sia libertà loro nominare persone che siano o tutti dell'ottina, o tutti fuori ottina, o tutti confrati del detto venerabile Oratorio, de'quali confrati però sempre ve ne siano almeno due fra li sei Governatori ogn'anno. Quali Governatori in conformità del cap. 15 non abbiano in banca altro capo che il Santissimo Crocifisso, ed il campanello sia comune a tutti, nè vi sia tra loro distinzione o maggioranza alcuna, eccetto che il mensario.

Però per evitare ogni disturbo, che fra loro potesse nascere e pregiudizio di detta Santa Casa, si determina che circa il sedere solamento, in particolare in chiesa o in fare altre pubbliche funzioni, si osservi il seguente modo, quale oggi ancora si pratica. Cioè che se fra li sei Governatori eletti vi saranno dottori, questi sedano li primi, e fra essi si regolino

secondo l'anzianità del loro dottorato, e gli altri che non sono dottori sedano secondo l'anzianità della loro età. Però se tanto tra' dottori quanto tra gli altri nuovi Governatori vi saranno persone che fossero state altre volte Governatori di detta Santa Casa, questi ancorchè più giovani sederanno prima di quelli che non sono stati ancora Governatori; e se sono più di uno si regolino fra loro per età. Si osservi però sempre la sudetta precedenza de' dottori, rispetto a quei che non sono dottori. Ma se li confrati del detto venerabile Oratorio fondatore stimassero far restar fra li nuovi Governatori parte delli vecchi, questi perchè attuali Governatori precederanno all'altri che nuovamente si eliggono, anco siano stati altre volte Governatori, purchè li detti nuovi eletti non siano dottori, perchè tal ceto, regolandosi fra essi secondo l'antichità del dottorato, dovranno sempre precedere, a chi non è dottore. Dichiarando però che tal ordine di sedere non porti seco maggioranza o superiorità alcuna tra li sei Governatori nel governare, ma serve solo per un semplice sistema, affine di evitare ogni inconveniente nel sedersi e nell'andare e fare altre pubbliche funzioni. E per ultimo si determina, che in qualsivoglia cosa da trattarsi in detta Santa Casa, o grave o leggiera che sia, conclude sempre la maggior parte de' sei Governatori; e succedendo parità de' voti tra li governatori, tal parità la dirimi il priore pro tempore di detto venerabile Oratorio. Onde considerandosi esser tutto ciò di maggior servizio di Dio ed aumento di detto Real Conservatorio, si determina che in tal modo si osservino infallibilmente le sopradette cose, ancorchè altrimenti dicessero le dette antiche capitolazioni roborate con Regio Assenso, quali in tutto il rimanente restino nella loro inviolabile osservanza. Ed a tal fine per maggior cautela si accudisca a S. E. per il suo beneplacito.

Di bel nuovo le capitolazioni cennate aggiunte alle antiche sotto il dì 8 agosto 1707 furono presentate alla Maestà di Carlo ed al suo vicerè di questo Regno in quel tempo D. Giorgio Adamo conte di Martinez, da che rimesse al Collateral Consi-

glio, fu dal medesimo ordinato che il Cappellan maggiore D. Diego Vincenzo Vidania fatta avesse relazione *in scriptis* considerato l'esposto. Diede il suo parere il Cappellan maggiore, anche con voto di D. Nicola Caravita ordinario consultore, e stimò potersi ricevere le capitolazioni sudette, purchè però restassero nella di loro fermezza l'antiche dell'anno 1584. In vista di simil parere la Maestà del Re Carlo approvò e confermò le nuove capitolazioni, e ne fu spedito in forma della Regia Cancelleria privilegio nel dì 31 agosto 1707; il quale si dice registrato *in privilegiorum etc.*

Regia Protezione

Non meno dalle prime che dalle seconde capitolazioni si rileva, che l'opera ed il Conservatorio della Pietà nel primo suo nascere fu immediatamente soggettato alla Regia Protezione. La mente de' confratelli che furono li primi fondatori fu certamente quella di ricoverare sotto la Regia Protezione il Luogo Pio da essi loro di fresco eretto, secondo che rilevasi dal numero 1. La Maestà del Re Filippo II e di Carlo, considerando quanto ella l'opera fondata era ed al pubblico bene spirituale dell'anime profittevole ed anco al bene dello stato politico vantaggiosa, non solo approvò e confermò le Capitolazioni, ma ben anche la ripose sotto la sua Real protezione, *nostroque munimine roboramus.* Tanto è ciò vero, che sorte contese gravissime nelli principii del secolo trascorso circa la distinzione di quei luoghi li quali sono sotto la reale protezione, fu in obbligo la Maestà di Filippo III spiegare intorno a ciò il suo animo reale. Quindi in una cedola a decembre 1600, diretta al conte di Lemos in quel tempo vicerè D. Ferdinando di Castro inserì una nota de' luoghi, che stanno sotto la protezione reale, e tra questi vien numerato il nostro Conservatorio poco prima fondato. Si conserva la cedola nella Cancelleria, ed in un manuscritto sistente nella Biblioteca di S. Angelo a Nido scanzia 3 lit. M, n. 14 f. 57.

Ricorsero nell'anno 1721 alla Real Corte di Vienna li fratelli della Congregazione de' Bianchi eretta dentro il nostro Conservatorio ed in un pienissimo memoriale esposero, che da essi loro sin dall'anno 1583 era stato fondato il Conservatorio per cui furono formate Capitolazioni prima del 1585, indi nel 1707, le quali furono roborate di Regio Assenso. E perchè contro la forma delle medesime eransi introdotti molti abusi che tendevano alla totale destruzione dell'Opera Pia, e specialmente che varii ministri arrogandosi una potestà incompetente volevano procedere come delegati, e con ciò privare essi fratelli di quella facoltà, che *in limine fundationis* li fu espressamente accordata di non avere affatto in ogni tempo delegazione alcuna; quindi dimandarono, tolti tutti gli abusi, che S. M. C. C. di ordinare si compiacesse che essi fratelli invigilassero per l'avvenire, siccome per lo passato fatto avevano alla buona economia e regolamento del Luogo Pio, senza sopraintendenza di ministro alcuno, e che il Regio Collateral Consiglio fosse loro perpetuo difensore e protettore per osservanza delle Regie Capitolazioni. In vista di questo ricorso la Real Corte di Vienna, con sua Real Cedola in data de' 7 giugno 1721 diretta all'Illustrissimo Principe di Sulmona allora vicerè di questo Regno, incaricò al medesimo, che essendosi compiaciuta S. C. M. di condescendere interamente alla supplica porrettali per parte de' fratelli sudetti, avesse il detto principe dati gli ordini opportuni per la pontuale osservanza delle Capitolazioni roborate di Regio Assenso. Per qual effetto costituì li vicerè pro tempore di questo Regno unitamente col Regio Collateral Consiglio perpetui difensori e protettori dell'Opera Pia. Fu questa cedola esecutoriata nel nostro Regno dal Regio Collateral Consiglio nel dì 18 luglio 1721, e registrata *in literarum Suae Maestratis*, 19 fol. 4.

SECONDA APPENDICE

DOCUMENTI

Numero 1.

Conservatorio di Sant'Onofrio a Capuana

La rendita di questo Conservatorio, che prima era meschinissima, coi proventi di sopra cennati divenne coll'andar del tempo vistosa. Dalle scritture esistenti nell'attuale Archivio Patrimoniale del Real Collegio di Musica risulta che al Conservatorio di Sant'Onofrio a Capuana si appartiene:

1.° Il palazzo a S. Onofrio a Capuana num. 36, ora addetto a quartiere.

2.° Ivi il palazzo numero 39.

3.° Il palazzo al vico Fiumicello numero 32, ed il palazzo dei Tribunali numero 59.

Le rendite assegnate sugli arrendamenti delle *Sete*, *Farina Vecchia*, *Saponi* ed altro vennero incamerate. Vennero del pari ritirate le franchigie della Regia Dogana *Olio e Sale*, non che le annue entrate dovute al monastero di Sant'Anna a *Porta Capuana*, del Carmine a *Capodi Chino*, di Santa Patrizia, e di Santa Maria della *Mercede*.

Numero 2.

Conservatorio di Santa Maria detta di Loreto

Dai libri esistenti nell' Archivio Patrimoniale del Collegio si rileva che fra i beni ora posseduti ne appartengono al Conservatorio di Santa Maria di Loreto:

1.° La palude al Ponte della Maddalena.

2.° Il casamento al vico Pergole.

3.° Il casamento al vico Orticello (1).

4.° Il casamento al vico Conceria.

5.° Svariati censi, fra' quali quello di annui ducati 125 dovuti dai signori *Strina*, *Vella* e *Panza*. Il Governo ha ritirato i diritti di *Macello* (2), *Forno* e *Farmacia* di Loreto (3).

I diritti della *branca* (4) e i *fiscali* (5) dovuti dallo stato di Lauro. Gli *arrendamenti* de' sette banchi, quelli delle *Sete* di Calabria, *Vino* di Puglia a minuto ed altro.

Le annue entrate dovute dai monasteri di Sant'Eligio, Egiziaca, SS. Cosimo e Damiano, ed altri.

Il Conservatorio aveva l'obbligo della celebrazione di ventidue Messe quotidiane, giusto il *listino*.

Numero 3.

Conservatorio della Pietà de' Turchini

Dai libri che sono nell'Archivio Patrimoniale del Collegio si rileva che de' beni attualmente esistenti ne appartengono al detto Conservatorio:

1.° Una buona parte dell'iscrizione sul gran libro per la vendita del palazzo a Toledo.

(1) Parte di questo casamento è stato ceduto all'Albergo de'Poveri, e parte censito a Francesco Antonio di Franco per ducati 36 annui.

(2) I diritti di *Mocello*, *Forno* e *Farmacia* comprendevano diritti peciali concessi dal Governo al Conservatorio.

(3) Questa farmacia esiste ancora nel medesimo luogo, ma sotto altro nome.

(4) Il diritto di *Branca* consisteva nel dare una *bronca* o manata di frutta, commestibili ed altro che da'venditori ambulanti si poggiavano sullo spiazzo avanti il Conservatorio.

(5) *Fiscali*, annue entrate eventuali derivanti dai capitali impiegati da' particolari e lasciati dai benefattori al Conservatorio.

2.° Per il capitale rivendicato dal signore di Napoli.
3.° Pel capitale di Galzerano Fiore.
4.° Il palazzo al vico della Carità.
5.° Il palazzo al vico Baglivo Uries.
6.° Il palazzo al vico Graziella.
7.° L'appartamento ai SS. Filippo e Giacomo.
8.° Molti e varii censi e legati.

Il Governo per le leggi d'incamerazione ha ritirato ingenti rendite di spettanza a questo Conservatorio, ed ha incamerate le partite di arrendamento lasciate dai signori Battimelli, consigliere Rocco, ed altri.

Numero 4.

Decreto portante una riforma di Sistema nel Real Collegio di Musica

Capo di Monte 11 settembre 1816.

Ferdinando IV per la grazia di Dio Re del Regno delle Sicilie, di Gerusalemme ec. ecc.

Essendo nostra real volontà che si provveda efficacemente al miglior sistema del Collegio Reale di Musica, affinchè gli alunni che vi s'istruiscono possano sostenere il lustro degli antichi Conservatorii della nostra città di Napoli, ed acquistare quella riputazione di cui han goduto in grado eminente presso tutte le nazioni i nostri amatissimi sudditi, i quali han sempre mostrato in questo ramo di belle arti un genio particolare, e vi si sono vie maggiormente distinti;

Considerando che ad ottener questo fine sia indispensabile di doversi praticare una riforma, tanto nel metodo d'insegnamento e nella educazione morale e religiosa degli alunni, quanto nel sistema di amministrazione e di economia;

Visto il rapporto del nostro Consigliere e Segretario di Stato ministro dell'Interno;

Abbiamo *decretato* e *decretiamo* quanto siegue:

Art. 1. Dalla pubblicazione del presente decreto il Collegio Reale di Musica resterà sotto la dipendenza di una commissione composta da tre governatori nominati da noi, la quale assumerà l'amministrazione delle rendite del Collegio, veglierà all'esecuzione de' regolamenti, ed avrà alla sua immediazione un Economo che introiterà i fondi, eseguirà le spese e ne renderà conto.

Art. 2. Per la educazione morale e religiosa degli alunni, vi sarà un Rettore ecclesiastico, un Vicerettore, e quel numero di Prefetti che la Commissione crederà corrispondente al bisogno. Per la loro istituzione nella musica e nelle lettere vi sarà un numero determinato di professori e di maestri.

Art. 3. La Commissione sarà composta dal Cav. D. Francesco Saverio de' Rogati, dal Duca di Laurito Monforte e dal Barone Cav. D. Lionardo Marinelli.

Art. 4. L'antico Rettore del Conservatorio dalla Pietà D. Gennaro Lambiase è nominato Rettore del Collegio suddetto col mensuale soldo di ducati venticinque col vitto ed abitazione.

Art. 5. Il Direttore D. Nicola Zingarelli cesserà di qualunque funzione di amministrazione, e passerà ad esercitare quelle di Direttore della scuola di musica e canto, conservando il soldo di cui è attualmente in possesso.

Art. 6. La Commissione si riunirà subito per proporre tutto ciò che sarà necessario a migliorare la condizione del Collegio sotto tutt'i rapporti. Il nostro consigliere e segretario di stato ministro dell'Interno ci presenterà le idee della Commissione, in vista delle quali ci serbiamo di dare gli opportuni provvedimenti, e sanzionare la norma che dovrà seguirsi pel conseguimento del fine che ci abbiamo proposto.

Art. 7. I nostri consiglieri e segretarii di stato ministri

delle Finanze e dell'Interno sono incaricati della esecuzione del presente decreto.

Firmato: — Ferdinando
Da parte del Re
Il Ministro Segretario di Stato
Firmato: — Tommaso di Somma

Numero 5.

Decreto portante che le disposizioni date pel Collegio di Musica sieno applicate anche al Collegio delle Donzelle.

Capo di Monte 2 ottobre 1816.

Ferdinando IV per la grazia di Dio Re del Regno delle Due Sicilie ecc. ecc.

Visto il rapporto del nostro consigliere e segretario di stato ministro dell'Interno;

Abbiamo risoluto di *decretare* e *decretiamo* quanto siegue:

Art. 1. Le disposizioni contenute nel nostro decreto degli 11 settembre del corrente anno sul buon governo del Real Collegio di Musica affidato alla Commissione de'tre governatori ed al rettore ecclesiastico nominati da noi col citato decreto, sono applicabili eziandio al Collegio delle Donzelle, tanto per ciò che riguarda l'amministrazione ed economia, quanto per l'insegnamento ed educazione di quelle alunne. Niuno altro individuo in fuori de' governatori e del rettore potrà prenderne la menoma ingerenza.

Art. 2. Il direttore della scuola di musica e di canto, e tutti gli altri funzionarii ed impiegati nell'uno e nell'altro Collegio, dipenderanno esclusivamente dalla commissione, ciascuno per l'adempimento de' proprii doveri.

Art. 3 Lo stesso nostro consigliere e segretario di stato

ministro dell' Interno è incaricato della esecuzione del presente decreto.

Firmato: — FERDINANDO
Da parte del Re
Il Ministro Segretario di Stato
Firmato — TOMMASO DI SOMMA

Numero 6.

Memoria del Consigliere Saverio Mattei Delegato del Conservatorio della Pietà de' Turchini

Alla Sacra Real Maestà di Ferdinando IV

Sire

Il delegato del Conservatorio della Pietà Consiglier Mattei con riverente ossequio ricorda alla Maestà del suo amabilissimo sovrano di risolver quanto si è umiliato al Real Trono per l' organo del marchese de Marco fin da' 31 gennaio per l'amplificazione della Biblioteca musicale, e per la musica dei salmi. E sebbene sia già passata la *Quaresima*, contenendo tal rappresentanza la domanda di alcune cose, che riguardano il tratto successivo, non lascia il delegato d'implorarne dalla Real Clemenza la sollecita risoluzione, specialmente animato dalle benigne espressioni dell'ultimo real dispaccio, con cui si è degnato di prendere in considerazione quanto egli ha fatto nella sua casa privata (1).

(1) Nel dispaccio in data de' sei maggio si dice: « Con soddisfazione restò la Maestà Sua informata della riuscita della musica composta da' tre primi alunni maestri del Conservatorio (*Farinelli*, *Ciuffolotti*, *Paganini*), sulle parole de' Salmi, ch'ella tanto celebremente ha tradotto in poesia, e che non avendo ancora S. M. risoluto sul permesso di farsi nel Conservatorio in quaresima, ha eseguito nella di lei casa col concorso di nobiltà e ministri esteri, con applauso tale che l'indomani gli additati tre maestri furono scritturati da impresarii per teatro . . . . e che darà gli ulteriori suoi ordini sulle precedenti rappresentanze relativamente al permesso di eseguirsi simili musiche in detto Conservatorio. » (*Nota dello stesso Mattei*)

In tale occasione si permette il Mattei di replicare in succinto quanto espone nella sopraddetta memoria del 31 gennaio 1791 per quanto concerne le carte ed i libri musici che indicò rispettosamente alla M. S. il preciso bisogno di una biblioteca musicale, e riputandolo sommamente necessario, ha ardito anche d'incominciarla nel Conservatorio stesso della Pietà. Dice che ha ardito, perchè le critiche circostanze del Conservatorio son tali, che colle sue rendite non è sperabile renderla compita. Ha Mattei contribuito più centinaia di sua borsa, ed ha date infinite carte antiche e recenti di ottimi autori. Vi è stato anche qualche altro, che s'è invogliato a concorrere con una discreta somma. Il bravo dilettante Sigismondo che ha costituito bibliotecario, ha somministrato delle rare e preziosissime carte, e per suo mezzo s'è intrapresa l'opera con buoni auspicii. Incominciando dagli antichissimi madrigali del principe di Venosa, e discendendo pian piano alla nostra età, si sono raccolti in ogni genere di musica vocale, istrumentale, sacra, profana e buffa, moltissime carte. Basta dire, che del solo gran Jommelli si sono riposti in biblioteca circa quaranta spartiti teatrali, oltre di tante carte di Chiesa, e specialmente quelle rarissime e quasi impossibili ad aversi di S. Pietro, moltissime del Durante, del Leo, del Cafaro, dello Scarlatti, del Vinci, del Pergolesi, dell'Hændel, del Marcello, e di altri e più antichi e più nuovi. Quando venga la biblioteca sostenuta dall'alta protezione della M. S., potrà far de' progressi notabili a vantaggio della musica ed a gloria di questa capitale, ove solo, fra tutta Europa, vi è pubblica scuola di musica.

Nelle circostanze de'tempi presenti non ardisce Mattei d'implorar dalla real generosità un soccorso in danaro; ma può la M. S. per ora concorrere a sostenerla, ed a promuoverne il progresso, basta che solo si degni di annuire alle suppliche che viene ad umiliarle.

Per istruzione de' giovani della Pietà ha immaginato nella Quaresima far eseguire in quattro venerdì, in cui non vi

è teatro, taluni de' suoi salmi posti in musica da' migliori maestri, come dal Cafaro, dal Jommelli, dal Martini, dal Piccini ecc. ecc., e nell'ultimo venerdì di essi da taluni dei più bravi giovani del Conservatorio, perchè sulla scorta di tanti bravi compositori dirigano anch'essi i loro lavori. Affinchè il Conservatorio in nulla s' interessi, somministrerà Mattei gli spartiti, e tutte le parti, ed anche i libretti stampati che si dispenseranno. Ma perchè, oltre dell' istruzione a' giovani di ogni classe, ne derivi un ajuto alla nuova Biblioteca, ha pensato che si potrebbero dispensar de' biglietti in un numero prefisso, proporzionato al luogo ed alle persone. Il tempo quaresimale, la giornata di venerdì non addetta ai teatri, la musica tutta sacra, il vantaggio all'istruzione della gioventù con carte eccellenti, e l'utile che ne deriva alla biblioteca, son circostanze che potrebbero far inclinare il real animo della M. S. a permettere questo sacro trattenimento, a guisa de'concerti spirituali che si fanno in tanti luoghi d'Europa nella quaresima, da cominciarsi da un'ora di notte e durare un paio d'ore, pensando il delegato per ogni decenza e quiete. I biglietti e i libretti distribuiti così invoglieranno i cittadini, i forestieri a far qualche generosità verso il Conservatorio da applicarsi alla Biblioteca. Tutto ciò, che con rappresentanza de' 31 gennajo fu umiliato al Real Trono, rimesso alla Deputazione de'Teatri e spettacoli, incontrò l'approvazione del Maggiordomo maggiore marchese del Vasto, principe di Ripo, e duca di Noja, cavalieri rispettabili che la compongono, deputazione indifferente nel suo giudizio, che avanzò assai prima che si potessero penetrare le benefiche intenzioni della M. S. verso il Mattei, il quale in occasione di abolirsi la carica di poeta di corte, dandosi la commissione di riveder i libretti dei drammi al ben noto poeta Lorenzi, fu onorato posteriormente colla nuova carica di avvocato fiscale in tal deputazione (1).

(1) Alle varie scelte letterarie cognizioni delle più sublimi materie, che adornano con plauso universale la commendabile persona di V. S.

lla motivo dunque il delegato del Conservatorio da sperare al più presto una risoluzione, che incoraggisca i giovani, e svegli in tutti un entusiasmo per la buona musica, la cui sede principale fu sempre in questa nobilissima città fin da' tempi degli antichi Romani, quando, al dir di Svetonio, qualche Imperatore, che si dilettava di cantare, aveva il piacere d'esser seguito da cinquemila coristi (oggi non se ne han cinque) che faceano i *bombi* e l'*embrici*, come, si chiamavan nell'antica musica gl'intercalari replicati del coro.

Con questa occasione, sempre ad oggetto di promuovere l'aumento della Biblioteca, si fece presente alla M. S. che provveduta la Biblioteca delle carte antiche e di scuola, fosse anche necessario di mano in mano d'andarla arricchendo per la pratica delle carte nuove teatrali correnti, delle quali per altro dopo finita la recita non se ne tiene alcun conto. I copisti ritengono gli spartiti fino a che sperano di aver delle richieste da chi volesse farne estrarre qualche copia, poi gli restituiscono agl'impresarii, i quali gli trascurano, sicuri che sono stati sfiorati del meglio che in essi si contiene, anzi che sieno copiati interamente. Con questo metodo gli spartiti si perdono, e se dopo qualche anno venga in mente alla M. S. di voler fare ripetere un'Opera, non si sa da chi far capo per averne lo spartito; perchè nè i teatrini nè S. Carlo hanno nessuno archivio, nè le carte, come le scene, pas-

Illustrissima, non ignorando il Re ch'ella non ha omesso di aggiongere quelle della più dotta e leggiadra poesia e delle cose teatrali, che per altro conducendo alla educazione ed al divertimento del pubblico, entrano a parte delle paterne cure della M. S.; si è degnata S. M. di destinarla per fiscale delle poesie di corte e di tutte le rappresentanze teatrali nella Real Deputazione de' Teatri e spettacoli, alla quale essendosi dato il corrispondente avviso, ne prevengo di real ordine con mio particolar piacere V. S. Illustrissima per sua intelligenza e per l'uso che convenga.

Palazzo, 25 marzo 1795.

Carlo De Marco

Sig. consiglier D. Saverio Mattei.

sano da' fittuarii a' fittuarii, ciò che pel Real Teatro specialmente è grande abuso. A riparar questo inconveniente per lo pubblico, e per ritrarne un vantaggio alla biblioteca musica della Pietà, anche con decoro e con piacere de'maestri stessi che scrivono, basta estender agli spartiti teatrali quell'ordine ch'è in vigore per tutti i libri che si stampano, di cui se ne dee dare una copia alle pubbliche Biblioteche di questa capitale. L'impresario che riceve dal maestro il suo spartito, sarà in obbligo, finita la recita, darne una copia alla Biblioteca del Conservatorio, e sarà anche per lo maestro una dolce lusinga, il veder la sua opera collocata fra le più eccellenti de'maestri dell'arte a memoria dei posteri, e non addetto dopo pochi dì o a servir a droghieri per vender droghe, o ad esser rosa da' sorci.

Ma riguardando ciò solamente il tempo avvenire, incominciando dacchè la M. S. si degnerà estendere agl'impresarii gli ordini per tutti i libri, è frattanto difficilissimo a rinvenir quelli già fatti nel tempo decorso. Quindi siccome si soglion presentare specialmente gli spartiti del Real Teatro di S. Carlo alla maestà della Real Regina, che unisce agl'infiniti suoi pregi la non leggiera cognizion della musica, così se la M. S. ne ha qualcheduno che non degna più de'suoi reali sguardi, e volesse passarlo alla Biblioteca musicale della Pietà, contribuirebbe anche per questa parte ad aumentarla, mentre tali spartiti rimarrebbero sempre a disposizione dell'amabilissima Sovrana.

Numero 7.

Decreto di Ferdinando IV (anno 1795) che ordina agl' impresarii il deposito al Conservatorio della Pietà degli spartiti che si rappresentano in Napoli.

Palazzo, 13 maggio 1795

Signor Consigliere Mattei

Secondando il Re la laudevole utilissima premura che V. S. Illustrissima con accerto si è data onde far rivivere la scuola

della musica, che ha sempre avuta sede principale in questa città, con aver fra le altre cose fondata la Biblioteca musicale nel Conservatorio della Pietà di sua delegazione, dove a sue speso ha riposti i più eccellenti libri di teorica, musica, e molte carte di studio per teatro e per chiesa dei più celebri e classici antichi maestri, da servire per l'istruzione degli alunni del detto Conservatorio, è la Maestà Sua ben volentieri condiscesa in permettere, che colla dovuta quiete e decenza si faccian sentire nello stesso Conservatorio nei quattro venerdì di ciascuna quaresima i salmi che V. S. Illustrissima ha tradotti in eccellente poesia italiana, e che si sono posti in musica dai migliori maestri di cappella e sotto la sua direzione si vanno, ad esempio dei grandi maestri passati, mettendo ora in musica dagli stessi alunni del Conservatorio. Ed ha risoluto ancora la M. S. « *che per* « *arricchire viemaggiormente di libri musicali l'accennata* « *biblioteca, si ordini agl'impresarii de' teatri di questa ca-* « *pitale, come già si è eseguito, che diano alla medesima una* « *copia di ogni spartito di opera, o commedia che daranno* « *sulle scene del rispettivo loro teatro; mentre per gli spar-* « *titi delle opere per lo passato rappresentate al real teatro* « *S. Carlo otterrà vostra signoria illustrissima dalla real ele-* « *menza quanto ha dimandato.* » Ne la prevengo di reale ordine, per sua intelligenza e per l'uso che convenga all'adempimento nella parte che le spetta. Palazzo, 13 maggio 1795.

Carlo de Marco.

Numero 8.

Decreto di Gioacchino Napoleone che ordina, non più agli impresarii, ma ai maestri di cappella di depositare nell'archivio del Collegio di S. Sebastiano la copia di ogni spartito che si farà rappresentare.

Gioacchino Napoleone Re delle Due Sicilie

Napoli, 7 novembre 1811

Visto il rapporto del nostro ministro dell'Interno.

Udito il nostro consiglio di stato

Abbiamo decretato e decretiamo quanto sieguc:

Le rappresentazioni teatrali sono proprietà degli autori. La musica sopra di esse composta è anche proprietà de'maestri di cappella. I primi sono obbligati di darne una copia netta all'archivio del ministero dell'interno; i secondi debbono dare una copia dello spartito al Real Collegio di musica. Nè l'archivio nè il Collegio potranno rilasciarne copia a chicchessia senza il consenso scritto degli autori, in seguito del quale il ministro ne abbia rilasciato le licenze.

Firmato: — Gioacchino Napoleone
Da parte del Re
Il ministro segretario di stato
Firmato: — Pignatelli.

Numero 9.

Rescritto del re Francesco I°, che per evitare inconvenienti avvenuti nella consegna degli spartiti all'archivio del Collegio, ordina di bel nuovo che la consegna sia eseguita dagl'impresarii.

MINISTERO
E
REAL SEGRETARIO DI STATO
degli affari interni

Napoli, 29 agosto 1829

Eccellenza

Sua Maestà, nel Consiglio di stato ordinario de'21 dello spirante mese, uniformandosi a quanto ella ha proposto, si è degnata approvare che l'articolo 7 del decreto organico de'teatri, col quale trovasi stabilito che i maestri di cappella debbono dare al Conservatorio di musica una copia di ogni spartito nuovo, resti derogato, e che in vece gli impresarii de'teatri sieno tenuti da oggi innanzi a consegnare al Conservatorio

medesimo la copia dello spartito nuovo dopo la terza rappresentazione.

Nel real nome glielo partecipo, signor sopraintendente, per l'uso di risulta.

A S. E. il Duca di Carignano
Sopraintendente dei Teatri e Spettacoli
in Napoli.

Il ministro degli affari interni
Firmato: — Marchese Amati.

Numero 10.

Decreto di Ferdinando II che ordina a tutti gli editori di musica di consegnare una copia delle loro pubblicazioni all'archivio del real Collegio.

Napoli, 11 luglio 1851

Ferdinando II, per la Grazia di Dio, Re del Regno delle Due Sicilie, ecc. ecc.

Sulla proposizione del nostro ministro segretario di stato degli affari ecclesiastici e della istruzione pubblica;

Udito il nostro Consiglio ordinario di stato;

Abbiamo risoluto di decretare e decretiamo quanto segue:

Articolo 1.°

Gli editori di musica sono obbligati di presentare all'Archivio musicale del real Collegio di musica un esemplare di qualunque componimento musicale vien dato alle stampe.

Articolo 2.°

Il nostro ministro segretario di stato degli affari ecclesiastici e dell'istruzione pubblica, ed il direttore del ministero dell'interno ramo polizia, sono incaricati della esecuzione del presente decreto.

Firmato: — Ferdinando

Numero 11.

Notamento della Musica Autografa raccolta da me siccome Archivista, nei miei viaggi, dagli Autori, che a mia dimanda graziosamente ne fecero dono a questo Archivio; e di altra Musica anche Autografa, di mia esclusiva proprietà e da me del pari donata al Collegio.

Musica autografa regalata dagli autori alla biblioteca e da me raccolta.

1. ADAM — *Cantata* per voce di tenore con coro ed accompagnamento di grande orchestra.
2. AUBER — *Preghiera a S. Gennaro* nell'opera la *Muta di Portici*, a quattro voci concertanti e coro alla Palestrina.
3. BASILY — *Ave Maris Stella* a tre voci ed organo.
4. BUCHERON — *Sanctus* e *Benedictus* a quattro voci alla Palestrina.
5. » — *Pange lingua* a quattro voci.
6. » — *Benedictus* a quattro voci con accompagnamento di fisarmonica.
7. » — *Sanctus* e *Benedictus* alla Palestrina.
8. » — *Pater Noster* a due voci con organo.
9. » — *Mottetto* a due cori concertanti con organi.
10. CARAFA — Gabriella di Vergy, opera tragica in tre atti.
11. » *Le Valet de Chambre*, opera comica in un atto solo.
12. CICCARELLI — *Stabat Mater* a quattro voci con cori, violini, viola e basso, e riduzione per pianoforte.
13. » — *Messa di Requie* a quattro voci e più strumenti.
14. » — *Messa di Gloria* a quattro voci con orchestra.
15. DAVID — *Capriccio* per violino.
16. DREYER — *Mottetto* pel Santo Natale per voce di soprano con coro e orchestra.

17. DREYER — *Il Ponte di Santa Trinita*, scherzo vocale per due tenori e basso (a sole voci).
18. FETIS —Introito, *Kyrie* della *Messa* dei defunti a quattro voci concertanti.
19. HILLER — *Serenata* per pianoforte, violini e violoncello.
20. » — *Lorelei*, cantata a più voci e grande orchestra.
21. » — La stessa, ridotta per pianoforte e canto.
22. » — *Canto degli Spiriti dell'Acqua*, coro con orchestra.
23. » — Coro con accompagnamento di pianoforte.
24. HOFFMANN—Salmo 103 a quattro voci alla Palestrina.
25. HALEVY — Il *Guitarrerò*, opera in tre atti.
26. MOSCELES — Scherzo e variazioni per pianoforte.
27. THOMAS — *Deux Entr'Actes* nell'opera *Mina*, gran partitura.

Notamento della musica autografa di mia esclusiva proprietà che ho donata al Collegio.

1. BELLINI — *Tantum Ergo* per due soprani, col *Genitori* che lo siegue a quattro voci con orchestra (opera 1.ª) anno 1817.
2. » — Altro per voce di soprano, col *Genitori* a quattro voci con orchestra (opera 2.ª) anno 1818.
3. » — Altro a coro col *Genitori* a quattro voci con orchestra.
4. » — *Gratias agimus* per voce di soprano con orchestra.
5. » — Scena ed aria di *Cerere* per voce di soprano con accompagnamento d'orchestra.
6. » — 1ª *Messa* a quattro voci, cioè due soprani, tenore e basso, con orchestra, scritta in Catania nell'aprile del 1818.
7. » — 2ª Messa a quattro voci, cioè due soprani, te-

nore e basso, scritta anche in Catania. Si legge in fine dell'ultima pagina : *Finis, Laus Deo et Beatae Mariae semper Virgini*. 1818.

8. BELLINI — *Si per te Gran Nume eterno*, cavatina per voce di soprano con orchestra.

9. » —*E nello stringerti a questo core*, allegro per voce di soprano a guisa di *cabaletta*, con orchestra.

10. » — Sinfonia a più strumenti.

Questi dieci componimenti Bellini li scrisse in Catania sotto la direzione del suo avo paterno Vincenzo Bellini, tra il 1817 e 1818, due anni prima che si fosse recato in Napoli per entrare alunno nel Collegio di San Sebastiano, ove principiò da capo tutti i suoi studii, come di ciò discorreremo più tardi nella sua biografia. È veramente bello ed interessante osservare come in queste composizioni quasi infantili Bellini facesse trasparire le sue tendenze melodiche ed il suo fare semplice ed espressivo; ed ora sono del più grande interesso nella storia dell' arte, onde vedere da questo punto di partenza che cosa egli divenne dodici anni dopo quando compose la *Sonnambula*, e la *Norma* nel 1831.

Le altre musiche qui appresso notate le compose nel periodo di tempo che restò alunno in Collegio, cioè dall'anno 1819 al 1827, e me le donò partendo per Milano; ed io credo non poterne fare uso migliore che cederle al Collegio ove egli venne educato nell'arte che lo rese grande ed immortale.

1. BELLINI — *Tecum principium* per voce di soprano con orchestra.

2. » — *Tantum Ergo* per voce di soprano con orchestra.

3. » — Altro a quattro voci (soprano, contralto, tenore e basso) a grande orchestra.

4. » — Altro per voce di basso con orchestra.

5. » — Altro per contralto e tenore con orchestra.

6. » — *Te Deum*, coro a quattro voci con orchestra.

7. BELLINI — *Credo* a quattro voci con orchestra.
8. » — Coro a quattro voci con orchestra senza parole, che suppone essere pezzo da chiesa.
9. » — Concerto per oboè con accompagnamento di orchestra.
10. » — *Quando incise su quel marmo*, scena ed aria per voce di contralto con orchestra.
11. » — Messa di gloria a quattro voci e grande orchestra (sole parti).
12. » — Sinfonia a grande orchestra, partitura e parti, alcune delle quali originali di Bellini, composta nel 1823.
13. » — Altre quattro sinfonie a grande orchestra composte nel 1824 e 1825.
14. » — Atto primo della *Bianca e Fernando* che comincia dal terzetto sino al finale dell'atto.
15. » Romanza del basso dell'atto 2.°
16. » Scena avanti il terzetto dell'opera finale.
17. ZINGARELLI — Sinfonia a piena orchestra.
18. » — Altra funebre fugata a piena orchestra.
19. » — *Entra l'uomo allor che nasce*, coro fugato a quattro parti con orchestra.
20. » — *Vò solcando un mar crudele*, coro fugato a quattro parti con orchestra.
21. » — *Tantum Ergo* per canto solo col *Genitori* che siegue a quattro voci con orchestra.
22. » — *Care puer*, ninnanonna pel Santo Natale per voce di soprano e contralto con violini e basso.
23. » — La prima strofa del *Miserere* per voce di soprano e basso con accompagnamento di pianoforte od organo.
24. » — *Salve Regina* per voce sola di soprano, e coro di soprani, contralti, tenori e bassi con accompagnamento d'orchestra.

25. ZINGARELLI — *Litania* a tre voci (due tenori e basso) con orchestra.

26. » — Litanie brevi a risposta, numero sette a due e tre voci con accompagnamento di organo.

27. » — *Vieni o sonno e spiega l'ali*, aria per voce di soprano con cori ed accompagnamento di pianoforte.

28. » — *Solitario bosco ombroso*, due ariette per voce sola in chiave di *sol*, con accompagnamento di pianoforte.

29. » — *Occhi scioglietevi in mesto pianto*, arietta per soprano con accompagnamento di pianoforte.

30. » — *Dolci memorie antiche*, due ariette per voce sola di soprano con accompagnamento di pianoforte.

31. » — *Deh! prendi i miei sospiri e questi baci* per voce di soprano con violini, viola e basso fatta in diversi modi.

32. » — *Madre che il figlio genito*, duetto per soprano e tenore con viole, violoncello e basso. Scena Sacra.

33. » — *Quell'ardor che nell'anima accendi*, per voce di soprano con violini, viola e basso.

34. CONTI CARLO— *Diva se fosti e sei*, grande scena ed aria di *Statira* nell' *Olimpia* per voce di soprano a grande orchestra.

35. » — *Gloria in excelsis Deo*, a quattro voci con orchestra.

36. » — *Qui sedes ad dexteram Patris*, per voce di soprano con cori ed orchestra.

37. GAUTIEN E. — Fuga a quattro parti e due soggetti.

38. LANZA FRANCESCO — *Pastorale* per pianoforte a quattro mani.

39. LANZA FRANCESCO — *Amor vien qui*, arietta per voce di soprano per camera con accompagnamento di pianoforte.

40. » — Gran duetto per pianoforte ed arpa a più tempi con corno obbligato.

41. MULLER — *Notturno* per pianoforte (anno 1839).

42. DESAUER — *Capriccio* per pianoforte sopra motivi della *Norma*.

43. PANSERON — *Lagrimosa* a quattro voci alla palestrina per tenore 1° e tenore 2°, baritono e basso, sulla melodia dell'ultimo finale de'*Puritani*, ed eseguita in Parigi nella Chiesa degl'Invalidi da Rubini, Ivanoff, Tamburrini e Lablache nei funerali di Bellini il giorno 2 ottobre 1835.

44. RICCI LUIGI — *Sì cari e fidi accenti*, aria per voce di soprano con coro.

45. » — Litania per due soprani e basso con accompagnamento di organo.

46. D' ASDIA — Tre romanze per camera.

47. VELLA RAFFAELE—*Tota pulchra* a due tenori e due bassi con orchestra.

48. CONTI CLAUDIO—*Pietà se irato sei*, quintetto a sole voci, due soprani, contralto, tenore e basso.

49. » — *Requiem* per voce sola di baritono con accompagnamento d'organo.

50. MAYER SIMONE—*Juravit Dominus*, assolo per voce di basso con orchestra.

51. CHERUBINI — *Ifigenia in Aulide* (solo atto 1°).

52. LEO LEONARDO—Miserere concertato a due cori con un'ideale cantilena Gregoriana al comodo del tuono del salmo (1).

(1) Questo celebre *Miserere*, composto da Leo nello spazio di soli giorni quattordici in Torino nel marzo del 1739 e per comando del duca di Savoia, io l' ebbi in dono dal chiaro maestro Raffaele Poli-

Numero 12.

Lettera del Segretario di questo Collegio sig. Francesco Bonito che riguarda la Musica di sopra notata.

GOVERNO
del
REAL COLLEGIO DI MUSICA

Napoli, 15 novembre 1868.

Pregiatissimo Sig. Cavaliere

Il Governo di questo Collegio, grato al dono da lei fatto allo archivio, di molta e svariata musica autografa raccolta nei suoi viaggi da chiarissimi autori che a premura di lei graziosamente l' offrirono a questo Real Collegio, ed ancora di molti altri autografi di sua esclusiva proprietà che volenterosamente ha regalato a questa interessante biblioteca, mi incarica estrinsecargliene tutta la sua riconoscenza, dichiarandole che riterrà questo dono come novello argomento di quell'amore ch'ella nutre per l'arte musicale, e per l'archivio di questo Real Collegio, al cui buon'andamento lodevolmente si occupa da molti anni.

Gradisca intanto gli attestati della mia stima.

Al Sig. Cav. Francesco Florimo
archivista musicale del suddetto Real Collegio

Il Segretario
Francesco Bonito.

doro, che fu Ispettore nell'istallazione delle Scuole esterne di questo Collegio. Egli che per tanti anni religiosamente lo custodiva, mostrandolo come santa reliquia ai sapienti ed ai curiosi che volevano ammirare un tanto prezioso autografo, si decise donarlo a me, sicuro, com' egli diceva, che io adoratore di questa stupenda collezione dell'archivio nostro, non l'avrei mai lasciato a profani, ma sì depositato nell' Archivio. A tal mandato fedelmente adempio, ed anche al mio desiderio di saper custodito all' ammirazione dei presenti e futuri una delle più belle creazioni dell'arte musicale.

Numero 2.

Della Musica autografa del cav. Michele Carafa donata al Collegio.

Oltre tanti preziosi autografi musicali di che m'è riuscito arricchire questo Reale Archivio del Collegio, ultimamente fui ancora tanto avventurato da procurargli un'altra collezione autografa che ben può dirsi un tesoro. Sin dall'anno 1847, che nella mia qualità di Bibliotecario ebbi la fortuna di avvicinare la prima volta in Parigi l'egregio maestro cav. Michele Carafa, questi mi esternò una lontana idea « che gli sorrideva » (sono le sue parole), quella cioè di lasciare dopo morto tutti i suoi manoscritti all'Archivio del Collegio di Napoli: io, secondando la sua buona intenzione ed applaudendo al suo divisamento, cercai solo fargli avvertire che valeva meglio *donare*, che *lasciare*, e così sperava con le migliori ragioni possibili deciderlo a recare a fatto compiuto quelle idee che allora gli si affacciavano appena alla mente. Sventuratamente riuscirono infruttuose le mie premure e le persuasioni, non solo in quel primo incontro, ma per ben quattro altre volte che lo rividi in tempi diversi. Nel 1867, (venti anni dopo il primo incontro) dispiacevolmente lo ritrovai molto mal' andato in salute: io ritornai sul proposito e adoperai tutto il mio ingegno onde deciderlo a fare, come suol dirsi in termini legali, *donazione tra viventi* di quel suo tesoretto, che pure aveva già destinato al nostro Real Collegio, anzi che aspettare la sua morte per lasciarlo in testamento, e dare ad altri l'incarico di eseguire la sua volontà. Mezzo fra il sì e il no, non volle promettermi cosa alcuna in quel tempo; però mi assicurò che mi avrebbe scritto tra non molto l'ultima sua determinazione.

Passarono da questa data ben quindici mesi, quando allorchè meno me lo aspettavo mi vidi pervenire la lettera che

qui trascrivo, direttami dalla consorte dell'illustre maestro, Madama Carafa.

» Mon cher Monsieur Florimo,

» Vous savez que mon mari vous a toujours témoigné la » volonté de laisser ses manuscrits au Conservatoire de Naples, » et que vous en avez aussi montré votre satisfaction : mon » mari ne pouvant plus s'occuper d'aucune affaire ni même » signer, c'est moi ayant sa procuration qui m'occupe de tou- » tes les affaires; je vous dirai que j'aimerais bien mieux of- » frir ce don de son vivant et du mien, que de laisser ce soin » à d'autres, et avoir la satisfaction par votre intermédiaire » de le savoir bien accepté. Soyez assez bon pour me répon- » dre de suite, et si vous acceptez, me donner le moyen de vous » en faire envoi. Recevez, je vous prie, nos amitiés sincères.

« A. Carafa. »

A tale interessante lettera risposi a rigor di posta, che non io solo, ma benanche il Direttore Mercadante ed il Governo di questo Real Collegio accettavamo con sentita riconoscenza l'importante dono ch'ella in nome del marito intendeva fare al nostro Collegio di musica. Per il che, in data 16 gennaio 1869 la gentile signora mi diresse questa seconda lettera:

» Mon cher Monsieur Florimo,

» J'ai expedié à votre adresse le 12 de ce mois par l'en- » tremise de Monsieur Horace Bouchel à Marseille deux cais- » ses contenant la musique que je vous envoi avec une bien » grande joie; car s'il m'était arrivé de finir avant d'avoir » fait cette envoie, Dieu sait ce qui serait arrivé. Mon pauvre » mari ne pouvant plus écrire, ni si occuper d'affaires, sa » volonté que vous connaissez comme moi aurait pu ne pas » être executée, et je suis si heureuse de penser que ces ou- » vrages vont être reçus et conservés dans le conservatoire » pour lequel il a toujours eu une si grande vénération, car

» s'il ne peut pas se dire élève de cet établissement, il l'est
» du plus illustre professeur, et s'en est toujours fait gloire;
» je me souviens avec bien de plaisir que tant de fois j' ai
» fait et servi de mes propres mains une tasse de café à son
» excellent maître Fenaroli, dont nous conservons religieuse-
» ment le portrait.

. . . . . .

» Vous devez savoir que tous les ouvrages faits en Italie
» nous n'avons que des copies, puisqu'il existait alors le bien
» mauvais usage de laisser les manuscrits originaux au théâ-
» tre où les ouvrages étaient représentés.

» Il manque le *Solitaire*: je l'ai reclamè au Théâtre Lyrique,
» mais on ne m'a pas encore repondu. *Tamerlan*, ouvrage non
» représenté, doit se trouver à S. Charles.

. . . . . .

» Recevez je vous prie mon cher mons. Florimo l'expression
» des sentiments trés affectueux de mon mari e de moi, votre
» trés dévouée « A. Carafa. »

La musica ora è fortunatamente nel nostro archivio. Le opere sono come qui sotto notate.

Il Governo del Collegio si credè in dovere tenerne informato il Ministro della Pubblica istruzione, che se ne compiacque tanto da scrivere graziosissima lettera di ringraziamento all'illustre autore, lettera che qui riportiamo, unita ad altra direttagli dal Governo di questo Real Collegio.

Numero 14.

GOVERNO
del
REAL COLLEGIO DI MUSICA

Napoli, 30 gennaio 1869.

Egregio signor Cav. Carafa,

I sottoscritti Governatori del Real Collegio di Musica manifestano tutta la loro riconoscenza a V. S. Ill. pel dono

che si è compiaciuto tanto gentilmente inviare a questo nostro Collegio dei preziosi manoscritti delle sue opere musicali, per le quali venne tanto in fama il di lei nome.

Di cotesto suo dono non si è mancato di tenerne ragguagliato il Ministro della Pubblica Istruzione, da cui questo Collegio dipende, sicuri di aver dato una novella gratissima al prelodato Ministro.

Ci creda fortunati di cogliere questa occasione per poterci dichiarare, di V. S. Ill.

Al Chiarissimo Cav.
Sig. Carafa Michele, dei Principi
di Colobrano, al Conservatorio di Musica
in Parigi.

Il Governo del Collegio di Musica
Michele Baldacchini
Andrea Martinez
Alessandro de Marinis.

Numero 15.

Firenze, addì 29 gennaio 1869.

REGNO D'ITALIA
MINISTERO
della
ISTRUZIONE PUBBLICA

I signori Governatori del Real Collegio di Musica di Napoli mi danno notizia del dono prezioso degli autografi musicali della S. V. fatto da lei al suddetto Collegio. Ai ringraziamenti che le avranno fatto certo quei signori da parte del Collegio, mi sento obbligato di aggiungere i miei, e di pregarla a gradirli come segno di verace riconoscenza e di profonda stima.

All' egregio Compositore
Sig. Cav. Carafa.

Il Ministro — Broglio

Numero 16.

Notamento della Musica manoscritta regalata dall' egregio maestro cav. Michele Carafa a questo Real Collegio, nel gennaio del volgente anno 1869.

1. Il Vascello l'Occidente, dramma serio — *atti* 2.
2. La Gelosia Corretta, ossia Mariti aprite gli occhi — opera semiseria — *atti* 2.
3. Ifigenia in Tauride, dramma tragico— *atti* 2.
4. Berenice in Siria, azione tragica— *atti* 2.
5. La Capricciosa ed il soldato, ossia Un momento di lezione, opera semiseria — *atti* 2.
6. Eufemia di Messina, dramma serio — *atti* 2.
7. Elisabetta in Derbyshire, opera seria — *atti* 2.
8. Il Sacrifizio d' Epito, opera tragica — *atti* 2.
9. Abufar, ossia la Famiglia Araba, melodramma eroico — *atti* 2.
10. Adele di Lusignano, melodramma serio — *atti* 2.
11. I due Figaro, ossia Il soggetto di una commedia, opera semiseria — *atti* 2.
12. Il Sonnambulo, opera semiseria — *atti* 2.
13. Achille e Deidamia, cantata a tre voci con orchestra, parti 1.ª, e 2.ª
14. Il Fantasma, opera semiseria — *atti* 2.

(Opere francesi tutte autografe.)

15. Le nozze di Lammermoor, opera seria— *atti* 3.
16. La Belle au bois dormant, opera semiseria — *atti* 3.
17. Jeanne d' Arc, opera seria — *atti* 3.
18. L'Auberge supposé, opera semiseria.
19. Longarido, opera comica — *atto* 1.
20. La Violette ou Gérard de Nevers, opera seria — *atti* 3.
21. Masaniello, dramma storico — *atti* 4.
22. Jenny, opera semiseria — *atti* 3.

23. Le Livre de l'Hermite, opera semiseria — *atti* 2.
24. La Prison d'Edimbourg, opera semiseria — *atti* 3.
25. La Maison du Rempart, opera semiseria — *atti* 3.
26. La Grande Duchesse, opera — *atti* 4.
27. Thérèse — *atti* 2.

(Musica diversa anche autografa.)

Ave verum per tenore solo con coro ed orchestra.
Soeur Agnès ou la Religieuse, scena lirica per voce di soprano con accompagnamento di pianoforte.
Tre libri di armonia militare.
Duetto per oboè e fagotto con accompagnamento di strumenti.
Andante cantabile per cornetto con accompagnamento di strumenti, 1848.
Allegretto per oboè con accompagnamento di strumenti.
Siciliana, andante per corno con accompagnamento di strumenti.
Cantabile per fagotto con accompagnamento di strumenti.
Les Adieux des hautbois, con accompagnamento di strumenti.
Andante cantabile per flauto con accompagnamento di strumenti.
Solo di clarinetto con accompagnamento di strumenti.

Numero 17.

Lettera del Governo del Collegio in occasione degli autografi donati dal Carafa.

GOVERNO
del
REAL COLLEGIO DI MUSICA

Napoli 5 febbraio 1869.

Chiarissimo maestro Florimo,

Il Governo di questo Real Collegio è assai lieto di ringraziarla della viva sollecitudine e cooperazione messa per ottenere dal celebre compositore cav. Carafa tutti i suoi autografi per la Biblioteca di questo Real Collegio.

Staranno così questi preziosi documenti a memoria del suo

zelo e del grande amore per questo Archivio Musicale affidato alle sue cure.

Il Governo
De Marinis
Baldacchini
Martinez

All'onorevole
Cav. Francesco Florimo.

Numero 18.

Corrispondenza relativa all'offerta della collezione dei ritratti da me fatta al Real Collegio di San Pietro a Maiella.

Napoli 15 Maggio 1868.

REAL COLLEGIO DI MUSICA

Signor Direttore,

Essendo riuscito nel giro di molti anni a riunire una interessante collezione di ritratti ad olio dei compositori di musica più celebri, tanto italiani che stranieri, mi son deciso farne grazioso dono al Collegio, sicuro che in nessuno altro luogo possano essere meglio conservati al culto ed all'ammirazione della posterità, come in questo santuario dell'arte; ed affichè siano dal Governo del luogo più accetti e graditi, prego voi, signor Direttore, offrirli in nome mio, conservandone per questo atto di vostra cortesia sentita gratitudine, nel mentre che mi pregio ripetermi

Devot.° Vostro
Francesco Florimo.

All'Egregio
Comm. Mercadante
Direttore del Real Collegio di musica
in Napoli.

Signori Governatori,

Dal nostro distinto cav. Florimo, archivista di questo Real Collegio, mi è stato cortesemente consegnato il qui unito foglio diretto alle SS. LL. Avendomi il lodato cavaliere onorato di sua confidenza del contenuto del citato foglio, sia verbalmente, sia con lettera in data del 15 andante, non posso tacere il mio vivo sentito compiacimento per una tanto generosa offerta, che se da un lato rivela l'animo grato ed eminentemente artistico del donatore, non meno importante e di duratura gloria sarà per la memoria della nostra alta scuola e dei compositori che in sì elevato grado la condussero.

Non dubito che l'affettuoso pensiero del Florimo, ch'è pure il mio, venga dalle SS. LL. benignamente accolto, qual nuova prova di vantaggio all'immortale Stabilimento con tanto zelo e saggezza da loro amministrato.

Napoli, 24 maggio 1868.

All'eccell.ᵐᵃ Governo
del Real Collegio di Musica in
Napoli.

Il Direttore
S. Mercadante.

Pregevole sig. Cavaliere,

Questo Governo si reca a dovere ringraziarla del dono che ella ha voluto compiacersi di fare a questo Collegio della rara ed importante collezione dei ritratti dei celebri compositori di musica che vissero nel 17° 18° e 19° secolo.

Il Collegio custodirà gelosamente quest'alto dono, di cui va superbo, assicurandola che non appena saranno compiti

i lavori di restauro nella sala delle pubbliche accademie, i ritratti suddetti saranno colà collocati, secondo il desiderio da lei manifestato.

Esso Governo crede manifestare inoltre che ha creduto debito di sentita gratitudine il dar conoscenza al ministro della Pubblica Istruzione nei termini convenienti dell'atto generoso della S. V.

Napoli, 14 agosto 1868.

Al sig. Francesco cav. Florimo
Archivario Musicale del suddetto Real
Collegio

Il Governo
M. Baldacchini
A. De Marinis
A. Martinez.

Pregiatissimo sig. Cavaliere,

Il ministro della Pubblica Istruzione, ragguagliato da questo Governo intorno alla rara ed interessante collezione dei ritratti dei celebri maestri di Musica dalla S. V. donata al Collegio, ha incaricato il Governo stesso di ringraziarla a nome del Ministero dello splendido dono fatto, al che col massimo piacere si adempie colla presente.

Napoli, 22 agosto 1868.

Al Signor
Florimo Cav. Francesco
Archivario Musicale del suddetto Collegio
Napoli.

Pel Governo
Il Segretario
Francesco Bonito.

Numero 19.

Elenco dei ritratti di cui è parola nella precedente corrispondenza col secolo in cui vissero i compositori cui appartengono.

COGNOME E NOME	LUOGO ED EPOCA della nascita	LUOGO ED EPOCA della morte
SECOLO XVII.		
SCARLATTI ALESSANDRO	Trapani 1659	Napoli 1725
HÆNDEL GIORGIO FEDER.	Halle(Sassonia)1684	Londra 1759
DURANTE FRANCESCO	Frattamaggiore1684	Napoli 1756
PORPORA NICOLA	Napoli 1686	Napoli 1767
LEO LEONARDO	San Vito degli Schiavi 1694	Napoli 1745
SECOLO XVIII.		
PERGOLESI GIAMBATTISTA	Iesi 1710	Pozzuoli 1736
GLUCK CRISTOFARO	Weidenwang 1714	Vienna 1787
IOMMELLI NICOLA	Aversa 1714	Napoli 1774
GUGLIELMI PIETRO	Massa Carrara 1727	Massa Carrara 1804
PICCINI NICOLA	Bari 1728	Passy 1800
HAYDN GIUSEPPE	Rohrau 1732	Vienna 1809
SACCHINI ANTONIO	Pozzuoli 1734	Passy 1786
DE MAIO FRANCESCO	Napoli 1745	Roma 1774
CIMAROSA DOMENICO	Aversa 1749	Padova 1801
ZINGARELLI NICOLÒ	Napoli 1752	Torre del Greco 1837
MOZART AMEDEO	Salzbonrg 1756	Vienna 1791
MAYER SIMONE	Mendorf 1763	Bergamo 1845
SECOLO XIX.		
BELLINI VINCENZO	Catania 1801	Puteaux 1835 (1).

(1) Intorno a questa mia Collezione donata al collegio di musica il marchese Achille de Lauzières de Thémines scriveva nella *Patrie* (31 agosto 1867) quanto appresso:

Oltre i Ritratti, ho donato ancora a questo Collegio una ricchissima collezione di lettere autografe d'uomini e donne eminenti nelle arti belle, nelle scienze, e nella politica, che

... L'autre fait non moins intéressant que j'apprends par la lectnre des jonrnanx italiens, est le don d'une collection de portraits de compositeurs célèbres, fait par le chevalier Florimo, au conservatoire de Naples.

Quelqnes mots snr le donatenr et sur la nature de son cadeau ne seront peut-être pas sans intérêt :

Francesco Florimo, Calabrais de naissance, venn tont enfant à Naples, fut admis, il y a de cela environ nn demi-siècle, au conservatoire de musiqne de San Pietro à Maiella, cette féconde pépinière d'illnstres compositeurs. Il y fit ses études, et s'y lia d'nne amitié à éclipser celle du marqnis de Posa, avec le jeune Bellini, élève comme lui du même collège musical. Seulement Bellini, comme tous les autres, ne tarda pas à prendre son essort ; Florimo, lui, s'attacha à cet établissement qui avait abrité son adolescence, j'allais dire son enfance, et no le qnitta plus. Les Calabrais ont cela de particulier, que quand ils aiment, ils aiment bien : c'est ponr la vie. Peut-être en est-il de même quand ils haïssent, mais henrensement je n'ai pas à m'occuper ici de cot autre sentiment.

Florimo eut deux grandes affections dans sa vie: son ami et l'établissement où il fut élevé, Bellini et le Consorvatoire. Sans jamais quitter ce dernier, il suivit de la pensée et du cœur son camarade, applandit à ses débuts, l'encouragea aux abords de la carrière, fut son conseiller, son confident, son Pylade, pleura de joie à ses succès, pleura de désespoir à sa mort, hélas ! si prématurée !

Son ami étant mort, il ne lui resta à aimer que le Conservatoire. Il y concentra toute sa sollicitude. Déjà depnis de longnes années il en avait été nommé archiviste, et l'on salt si les archives du Conservatoire de Naples sont précienses ! Il conserve toujours ces fonctions; il les a exercées pendant quarante-deux ans ! Il suffit d'une visite à ces riches et intéressantes archives pour comprendre que la tâche de conservatenr est loin d'être une sinécure. L'art y a son histoire tout entière, depuis son enfance jusqn'à nos jours. Ce qui pouvait encore manqner à ces archives en fait de documens importans, de manuscrits curieux, d'originaux précieux, le chevalier Florimo l'a cherché partout, dans ses pérégrinations, dans ses voyages, et a fini par le trouver.

Je n'ai pas à parler ici du musicien; si c'etait une biographie que

brillarono nella prima metà del secolo che volge : la quale potrà servire di materia utilissima per quelli che vorranno scrivere la storia contemporanea. Più ancora gli ho donato

j'écrivais, je mentionnerais les travaux, les compositions de Florimo; ses nombreux recueils de musique de chambre, ses *Chants et Chansons populaires*, son *Ave Maria* devenu célèbre, sa *Méthode de chant* une des meilleures que nous ait données l'Italie qui nous en a tant donné!... sans parler d'une *Histoire complète des Conservatoires*, à laquelle il met la dernière main.

Mais c'est de l'archiviste exclusivement que j'avais à parler, ou plutôt du donateur..... j'insiste à dessein sur cette dernière qualification.

Voici maintenant pour le don:

C'est toute une série de portraits authentiques et la plupart d'excellens peintres, portraits à l'huile, réparés quand il y en a eu besoin, richement encadrés, quelques-uns dans des cadres de l'époque. Ces portraits, ou ces tableaux plutôt, M. Florimo les a réunis patiemment, intelligemment, n'épargnant ni recherches ni sacrifices, les achetant de son denier partout où il les rencontrait, quelquefois faisant un voyage tout exprès pour enrichir son recueil, et quand ce recueil lui a paru assez riche, il en a fait présent au Conservatoire, on pourrait presque dire à *son* Conservatoire.

Ce n'est pas tout: comme la centralisation gouvernementale pourrait un jour ou l'autre, — on ne sait jamais ce qui arrive! — fondre en un seul (ce qui serait un tort et une faute) les divers conservatoires de l'Italie, M. Florimo, dans cette prévision, a mis pour clause à son acte de donation que, le cas échéant, la collection des portraits des maîtres célèbres, par lui donnée au conservatoire de Saint-Pierre à Maiella, passerait au musée de Naples,— ce qui est aussi sage que juste.

Voici maintenant la liste de ces portraits. Je l'emprunte à une belle correspondance adressée par M. Raphaël Colucci au journal *La Scena*, de Venise.

XVII SIÈCLE: Alexandre Scarlatti 1659-1725; Georges-Frédéric Haendel, 1674-1759; François Durante, 1684-1756; Nicolas Porpora, 1688-1767; Léonard Leo, 1699-1745.

XVIII SIÈCLE: Jean-Baptiste Pergolesi, 1710-1736; Christophe Gluck 1714-1787 ; Nicolas Jommelli 1714-1774 ; Pierre Guglielmi, 1727-1804; Nicolas Piccini, 1728-1800; Joseph Haydn, 1732-1800; Antoine Sacchini, 1734-1786; François de Majo, 1745-1775; Dominique Cima-

un calamaio tradizionale, intorno al quale Cesare Malpica, la prima volta che glielo lasciai vedere, quando venne a visitare

rosa, 1749-1801 ; Nicolas Zingarelli, 1752-1837 ; Amédée Mozart, 1756-1792; Simon Mayr, 1763-1845.

XIX SIÈCLE: Vincent Bellini, 1801-1835.

Pour le dix-neuvième siècle, Bellini est seul. Il n'eût pas été difficile à M. Florimo d'y ajouter des portraits d'autres compositeurs morts ou vivans. On devine les considérations qui l'en ont empêché, même en dehors du culte affectueux qu'il avait et qu'il a gardé toujours pour l'auteur de *Norma* et des *Puritains*.

Ce dernier portrait, paraît-il, est fort remarquable. Je trouve à ce sujet l'appréciation d'un homme plus que compétent, du peintre Carelli, — je parle de Gonzalve, car ils sont toute une famille de peintres, comme les Carrache, les Vernet, etc.— L'illustre paysagiste napolitain quitte un moment sa brillante palette pour la plume, et, dans un article très-remarquable publié par *Naples musical*, après avoir parlé de M. Florimo et de cette importante donation, s'exprime en ces termes sur le portrait de Bellini. Je cite:

« Un de ces portraits mérite surtout une mention spéciale, c'est celui de l'ami intime de Florimo, de Vincenzo Bellini, qui l'envoya de Milan à son confrère à Naples, à l'époque où il écrivit *Norma*. C'est l'œuvre de Pelagio Palagi, un des peintres les plus distingués de la Lombardie. Il fut le maître de tous les peintres qui se sont fait un nom dans le Brera de Milan, et qui se firent remarquer tout récemment encore à l'Exposition universelle à Paris.

« Bellini, dans ce magnifique portrait, est vivant. L'inspiration brille dans son regard. Son génie tendre et mélancolique se révèle dans chaque coup de pinceau du peintre, tout à la fois philosophe et artiste. Cette toile pourrait être signée par un prince des peintres de portraits, fût-il Van Dyck lui-même! »

Je regrette de ne pouvoir citer intégralement le bel article de M. Carelli; on y verrait le sincère éloge qu'il fait de Florimo pour ce don précieux, pour ce trait d'abnégation, pour le dévouement qu'il a mis à se déposséder d'une collection aussi rare, — elle ferait, seule, la fortune d'un amateur, elle soutiendrait, seule, les honneurs d'une galerie ! — et à la donner de son vivant, sans attendre de la léguer à sa mort, à ce Conservatoire de musique dont il maintient, d'accord avec l'illustre Mercadante, le faste et la splendeur.

l'Archivio (1), scrisse nel Poliorama Pittoresco (2) una bellissima illustrazione, esponendone la storia curiosa ed interessante che io gli aveva raccontato. Io l'ebbi da Zingarelli. Questi teneva sempre il calamaio suddetto sul tavolino in mezzo alla stanza ove soleva dar lezione agli alunni suoi del Collegio. Un giorno che per caso era meno burbero del solito, ne disse: « Voi stupireste a saper la storia di » questo calamaio; eppure quante migliaia di note e quan- » ti incantevoli melodie sono uscite da esso! In principio » apparteneva a Scarlatti, e Scarlatti morendo lo lasciò a » Durante: questi alla sua volta ne fece erede Porpora, e » Porpora Jommelli, e Jommelli Cimarosa, dal quale l'ebbi » in ultimo io. » Però Zingarelli nel farci un tal racconto avvertì che me specialmente fra tutti aveva più commosso, che sempre ebbi gran riverenza per le glorie nostre e per quanto si è loro sempre anche lontanamente riferito, e così mi disse: « Io lascerò voi erede di questo marmo prezioso, » che solo potete valutarlo giustamente. » Commosso lo ringraziai, e gli augurai lunga vita. Scorsi però dodici anni dopo questa conversazione, io era in fatti l'erede ed il proprietario del *Calamaio dell'armonia*, attraverso al quale nacque e s'ingrandì la Scuola Musicale di Napoli.

Numero 20.

Professori e Maestri di Musica insegnanti in San Pietro a Maiella.

1.° Direttore della Musica e Canto.
2.° Primo Maestro di Contropunto e Composizione.

(1) Allora i ritratti de' maestri nella sala grande dell'Archivio erano dipinti a *chiaro scuro*. Solamente nel 1845, quando l'Archivio fu restaurato nella parte decorativa, per la venuta degli scienziati in Napoli, il signor Duca di Noia governatore del Collegio ebbe la felice idea di far eseguire i ritratti in bassorilievo, come ora si trovano.

(2) Poliorama Pittoresco, 7 dicembre 1839.

3.° Altro Maestro idem
4.° Primo Maestro di Partimenti od Armonia sonata.
5.° Altro Maestro idem.
6.° Primo Maestro di Canto.
7.° Altro Maestro idem.
8.° Primo Maestro di Pianoforte.
9.° Altro Maestro idem.
10.° Maestro di Arpa.
11.° Maestro di Flauto ed Ottavino.
12.° Maestro di Oboè e Corno inglese.
13.° Maestro di Clarinetto.
14.° Maestro di Fagotto.
15.° Maestro di Corno da caccia.
16.° Maestro di Tromba, Trombone e Offleide.
17.° Maestro di Controbasso.
18.° Primo maestro di Violino.
19.° Altro di Violino e Viola.
20.° Primo maestro di Violoncello.
21.° Altro maestro idem.
22.° Maestro direttore dei Concerti vocali.
23.° Maestro direttore dei Concerti Strumentali.
24.° Archivista Musicale.
25.° Aiutante Archivista.
26.° Due invigilatori agli studii degli alunni (1).

Numero 21.

Professori ed Ispettori delle Scuole Esterne.

Maestro di Cappella Ispettore di Canto.
Maestro di Cappella Ispettore di Suono.

(1) Il secondo maestro di Contropunto, il secondo maestro di Pianoforto, il maestro di Controbasso, il maestro di Tromba, Trombone e Offleido, i due sorvegliatori agli Studii Camerali e Musicali degli alunni, vennero aggiunti nel novello organico, approvato con Dicasteriale di S. A. R. il Duca di Carignano nel 1861.

Ispettore degli Strumenti da fiato.
Ispettore di Violino.
Ispettore di Violoncello e Controbasso.
Ispettore dei Concerti.
Visitatore disciplinare.

Professori per l' insegnamento letterario nelle Scuole Interne del Collegio.

Professore di logica, metafisica e geometria.
Professore di letteratura e poesia italiana e declamazione.
Professore di lingua italiana, di geografia e storia universale.
Professore di elementi di lingua latina, di mitologia e di storia patria.
Professore di lingua francese.
Professore di elementi di lingua italiana.
Professore di calligrafia ed elementi di aritmetica.

Numero 22.

Strumenti Musicali dei quali è corredato l' attuale Collegio di Musica in S. Pietro a Maiella.

Gli Strumenti Musicali ora esistenti, per uso degli alunni interni ed esterni, si conservano da un custode, e nelle ore destinate si danno agli alunni, sì per lo studio camerale, come per prenderne lezioni dai maestri ed assistere ai concerti.

In tutte le epoche dei passati Conservatorii non vi fu mai un corredo di strumenti quale è quello d' oggi nell' attuale collegio. Non più Spinette o Cembali, ove prima studiarono Manfroce, Mercadante, Bellini, Ricci; ma Pianoforti, e questi non solo migliorati dopo il 1860, ma aumentati fino al numero di venti per uso degli alunni, più uno grande di con-

certo di Herard e due di Pleyel, ove i due maestri di Pianoforte danno le loro lezioni. Oltre ai Pianoforti vi sono un Organo per la scuola, un Armonium di Alexandre, una grande Arpa a doppio movimento di Herard, che col Pianoforte di concerto sono stati fabbricati a bella posta pel Collegio di Musica di Napoli, egualmente che i due Pianoforti a mezza coda di Pleyel, e venduti con considerevole ribasso. Piu altre tre Arpe di buoni autori. Violini num. 28—Viole num. 5—Flauti num. 8 — Ottavini num. 4 — Oboè num. 9 — Corno Inglese num. 1 — Clarinetti num. 10 — Fagotti num. 11 — Corni num. 14 — Trombe num. 7 — Tromboni num. 13 — Offleidi num. 2—Violoncelli num. 13—Controbassi num. 11—Timpani num. 2.

Numero 23.

Commissioni e Governi che dal 1817 fin ora si successero ad amministrare e governare i Reali Collegi di Musica di S. Sebastiano e di S. Pietro a Majella.

Duca di Laurino Monforte, cav. Francesco Saverio de'Rogati, Barone cav. Leonardo Marinelli (1).

Con Real Decreto degli 8 aprile 1817 fu nominato il Duca di Noja Giovanni Carafa in luogo del Duca di Laurino che dimandò dimissione (2).

Con Real Rescritto del 28 novembre 1827 fu nominato il cav. Domenico Corigliano di Rignano in luogo del defunto cav. Francesco Saverio de'Rogati.

Con Rescritto del 5 gennaio 1828 fu nominato l'avvocato

(1) Decreto portante una riforma di sistema nel Real Collegio di Musica (vedi num. 4).

(2) Dalla Commissione di questa epoca fu fatto il regolamento delle Scuole esterne, approvato ai 23 dicembre 1818.

Giuseppe Saverio de'Rogati in luogo del cav. Domenico Corigliano che dimandò la sua dimissione.

Con Decreto del 1.° febbraio 1835 fu nominato il cav. Alessandro colonnello Schipani in luogo del defunto Giuseppe de' Rogati.

Con Ministeriale del 17 maggio 1835 venne nominata una Commissione Censoria composta dal Consigliere Gaetano Brundisini e del Razionale della Gran Corte dei Conti Gennaro Guarini.

Con Regolamento degli 8 maggio 1839 la Commissione straordinaria fu riunita all' ordinaria.

Con Ministeriale del 24 ottobre 1843 venne disposto che il Rettore del Collegio cav. Monteforte facesse parte delle due Commissioni riunite, ma col semplice voto consultivo.

Con Real Rescritto del 9 settembre 1845 furono nominati il cav. Giuseppe della Valle, il cav. Donato Perillo, ed il Conte di Chiaromonte Luigi Sanseverino, in luogo del Duca di Noja, del Marchese Marinelli, e del cav. Alessandro Schipani che si dimisero (1).

Con Decreto del 19 giugno 1848 vennero nominati il cav. Carlo Spinelli ed il cav. Giacomo Winspear in luogo del Conte di Chiaromonte e del cav. Perillo che si dimisero.

Con Rescritto de'25 luglio 1848 fu nominato il cav. Scipione Volpicelli in luogo del cav. Winspear che si dimise.

Con Decreto del 6 giugno venne nominato il cav. Nicola di Somma de' Principi del Colle che rinunziò.

Con Decreto de' 15 maggio 1850 venne nominato un novello Governo, composto del Principe di Monteroduni Giuseppe Pignatelli, del Marchese Felice Tommasi, e del cav. Francesco d' Ambrosio dei duchi di Quadri.

Con Decreto de' 5 agosto 1852 furono nominati il Mar-

(1) In questo anno 1845 per Ministeriale disposizione la Commissione dirigente il Collegio venne cambiata in Governo, come era in qualcheduno degli antichi Conservatorii.

chese di Casalnuovo Pignatelli ed il Duca di Montecalvo, in luogo del Marchese Tommasi e del cav. Francesco d' Ambrosio ritirati.

Con Decreto del 18 agosto 1852 fu nominato in luogo del Duca di Montecalvo che rinunziò, il cav. Ferdinando de'Marchesi Tommasi.

Con Decreto de' 7 settembre 1853 fu nominato il Marchese Luigi Imperiale in luogo del Principe di Monteroduni che si dimise.

Con Decreto del 13 luglio 1854 fu nominato il Marchese Raffaele Bonelli in luogo del cav. Ferdinando Tommasi che si dimise.

Con Decreto del 6 novembre 1854 fu nominato il cav. Vincenzo dei Principi Capece Zurlo in luogo del Marchese Bonelli che rinunziò.

Con Decreto de' 7 maggio 1857 fu nominato il Commendatore Gennaro Volpicelli in luogo del Marchese Imperiale defunto.

Con Decreto del 9 dicembre 1860 furono nominati il cav. Michele Baldacchini ed il Barone Rodrigo Nolli, in luogo del Marchese di Casalnuovo e del cav. Vincenzo Capece Zurlo che si ritirarono.

Con Decreto del 16 dicembre 1860 fu nominato il cav. Andrea Martinez in luogo del Barone Nolli che rinunziò.

Con Decreto del 6 gennaio 1861 fu nominato il cav. Alessandro de Marinis in luogo del Commendatore Volpicelli ritiratosi.

Dal 1861 sino a questo giorno questi tre ottimi personaggi compongono il Governo del Real Collegio di Musica.

Numero 24.

Modo come vestivano gli alunni di tutti i Conservatorii dalla loro fondazione sino al presente.

Gli alunni de'*Poveri di Gesù Cristo* vestivano con Sottana di color rosso e Zimarra azzurra.

Gli alunni di *Sant' Onofrio* vestivano con Sottana bianca e Zimarra bigia.

Gli alunni di *S. Maria di Loreto* vestivano con Sottana e Zimarra color bianco.

Gli alunni della *Pietà dei Turchini* vestivano con Sottana e Zimarra di color turchino oscuro.

Dal 1806, riuniti tutti nella *Pietà*, l'abito talare si cambiò in militare, e gli alunni vestivano con un uniforme azzurro oscuro col colletto ricamato in oro ed una lira all'estremità, e con cappello bordato, e ciò sino al 1818. Da questo anno l'uniforme militare si cambiò in lungo soprabito di panno azzurro chiaro, adorno di alamari (*brandebourgs*) di seta nera, e con cappello tondo. Quando dall'edifizio di S. Sebastiano si passò nell'attuale di S. Pietro a Maiella, si lasciò di bel nuovo il soprabito, e si ritornò all'uniforme di panno azzurro oscuro con poco ricamo, non più in oro, ma di seta azzurra, con una lira all'estremità del collare, con cappello bordato.

Così andarono vestiti sino al 1865. Ora vestono con piccolo soprabito alla borghese di panno azzurro scuro, con una lira all'estremità del colletto di seta azzurro chiaro ed oro, e con una piccola berretta con gallone di oro, adorna di una corona in fronte ricamata di oro e di seta.

Numero 25.

Dei beni dei Conservatorii e Specchietto corrispondente.

Tutti i beni dei tre Conservatorii riuniti in un solo in quello della Pietà de'Turchini davano il patrimonio dell' annua rendita, come riferisce il Perrino, di ducati 11274:14, cioè, dai Debitori istrumentari 867:85.

idem dai Censi 3652:95.

idem da legati 189:96.

idem dalle case e poderi 6523:34.

Oltre detti ducati 11,274:14 i Conservatorii possedevano vistose rendite sugli *arrendamenti, dritti, jussi* ed altri privilegi.

Con legge del 1806 venne disposto che dal 1° luglio detto anno si fossero incamerati al Real Tesoro tutti gli *arrendamenti*. E poichè gli antichi Conservatorii di Musica sotto i titoli di *Sant'Onofrio* a Capuana, di *S. Maria di Loreto* e di *Pietà de' Turchini* possedevano sui medesimi molti capitali, i quali per effetto della citata legge andarono perduti, perchè incamerati, il Real Governo di quel tempo sovvenne con diverse liberanze ai bisogni del Collegio, e ciò sino al 1811. Con altra Sovrana disposizione venne vietato ai *luoghi pii* e Corpi morali di poter liquidare i redditi loro.

Questa disposizione non poteva colpire il Collegio, stante che Re Giuseppe Napoleone con suo Real Rescritto avea accordato al solo Collegio di Musica di poter liquidare le sue rendite; ma la Commissione liquidatrice allora esistente vi si oppose, e quindi nel 1812 fu posta nel bilancio del Real Tesoro la somma di *diciottomila ducati* annui, come dotazione del Real Collegio di Musica, cessando le liberanze che per lo innanzi si emettavano dal Tesoro stesso per surrogazione delle rendite perdute per ragione dell' incameramento degli *arrendamenti* ed obligazioni di diversi diritti *fiscali, jussi* ed altri privilegi che possedevano i sopra enunciati Conservatorii di Musica.

L' assegno in parola fu percepito a tutto il 1831. Nel 1832, abolito il Collegio delle Donzelle, il Real Governo diminuì l'assegno di annui duc. 3000, L. 12750. Nel 1840, attesa la nomina del Direttore della Musica Commendator Mercadante in luogo del defunto cav. Zingarelli, l'assegno suddetto subì altra diminuizione d'averi in ducati 472:10, per completare il soldo di esso Direttore; in modo che la dotazione in parola rimase ad annui 14927:90. Con Decreto dicasteriale del 1861 di S. A. R. il Duca di Carignano, allora Luogotenente

in Napoli, venne aumentata di annui ducati *quattromila*, vale a dire elevata alla cifra di 18327:50.

Con Ministeriale del 19 febbraio 1868 seguì una riduzione di annui duc. 1778:25; e quindi l'assegno che ora si riceve è in duc. 16549: 25: i quali uniti alle rendite patrimoniali provenienti dagli antichi Conservatorii, insieme ai miglioramenti apportati dagli amministratori *pro tempore* del Collegio, e particolarmente dagli attuali, danno oggi un totale di ducati 32439:08, pari a lire italiane 137866:26; come viene dimostrato dal qui unito Specchietto.

Oltre della suddetta rendita sull'organico del 1818, vennero assegnati sul Tesoro per soldo ai maestri di musica e di lettere ducati 6444, che nel 1840 per effetto dell'aumento portato al soldo del Direttore della Musica, come sopra si è detto, si aumentarono a ducati 6916:10, e questi pei miglioramenti fatti il 12 luglio 1861 furono elevati alla cifra di 10973 ducati, pari a lire italiane 46634:10: il quale assegno non perviene al Collegio, perchè i soldi si pagano direttamente dal Tesoro, di modo che qualunque economia si potesse verificare per vacauze di posti resta a benefizio del Tesoro stesso.

Numero 26.

SPECCHIETTO

della rendita degli aboliti Conservatorii di Musica, secondo il bilancio del 1812, e di quella del Real Collegio nel 1868.

	Bilancio del 1812		Bilancio del 1868	
	L.	C.	L.	C.
Da debitori istrumentarii . . .	3688	53	»	»
Da debitori di censi.	15525	04	2777	51
Da debitori di legati.	807	33	132	60
Dall'affitto delle case e poderi . .	27894	19	39186	45
Da iscrizioni sul Gran Libro . .	»	»	20335	50
Da permuta di fondi.	»	»	4250	—
Dalla Real Tesoreria per compenso delle rendite perdute per l'incamerazione degli arrendamenti, privilegi e dritti diversi . . .	76500	—	71184	20
Totale . . .	124,415	09	137,866	26

Lo Stato discusso del Collegio, che pel primo anno in cui fu compilato (1812) presentava un attivo di L. 124,415:09, per le subite riduzioni nel 1860 dava L. 120,108:05. Mercè l'aumento ottenuto sulla dotazione di L. 9442:60, ed i miglioramenti portati nell'amministrazione de'fondi patrimoniali, lo Stato discusso del 1868 dà l'attivo come sopra è detto di L. 137,866:26.

Nu

SPEC

Dell'orario del Real Colleg

MESI dell' ANNO	GIORNI del MESE	SVEGLIA ad ore	PULIZIA	MESSA	SCUOLA di Calligrafia o studio di musica, secondo le stagioni.	SCUOLE DI MUSICA	RICREAZIONE	PRANZO
Gennaio	1 a 31	6 1/2	6 3/4	7 1/4	7 3/4	9	11 1/2	1
Febbraio	1 a 28	6 1/2	6 3/4	7 1/4	7 3/4	9	11 3/4	1
Marzo	1 a 31	6 1/2	6 3/4	7 1/4	7 3/4	9	11 1/2	1
Aprile	1 a 30	5 1/2	5 3/4	6 1/4	6 3/4	9	11 3/4	1
Maggio	1 a 31	4 3/4	5	5 1/2	6	9	11 1/2	1
Giugno	1 a 30	4 3/4	5	5 1/2	6	9	11 3/4	1
Luglio	1 a 31	4 3/4	5	5 1/2	6	9	11 3/4	1
Agosto	1 a 31	5	5 1/4	5 3/4	6 3/4	9	11 3/4	1
Settembre	1 a 30	5 1/2	5 3/4	6 1/4	6 3/4	9	11 3/4	1
Ottobre	1 a 31	5 1/2	5 3/4	6 1/4	6 3/4	9	11 1/2	1
Novembre	1 a 30	6 3/4	6 3/4	7 1/4	7 3/4	9	11 3/4	1
Dicembre	1 a 31	6 1/2	6 3/4	7 3/4	7 3/4	9	11 1/2	1

Nro 27.

PECHIETTO

Collegi di Musica per le scuole interne.

PRANZO	RICREAZIONE	RIPOSO	STUDIO di LETTERE	SCUOLE di LETTERE	PASSEGGIATA	STUDIO di musica o lezioni dei maestrini.	VISITA al Santissimo Sacramento.	CENA	RICREAZIONE	RIPOSO
1	1	0	1 ½	2 ½	4 ½	5 ½	8 ½	9	9 ½	10
1	1	0	1 ¾	2 ¾	4 ¾	5 ¾	8 ¾	9 ½	9 ¾	10 ½
1	1	0	2 ¾	3 ¾	5 ¾	6 ½	8 ¾	9 ½	9 ¾	10 ½
1	1	2	3	4	6	7	9	9 ½	10	10 ½
1	1	2	3 ½	4 ½	6 ½	7 ½	9 ½	10	10 ½	11
1	1	2	4	5	7	8	10	10 ½	11	11 ½
1	1	2	4	5	7	8	10	10 ½	11	11 ½
1	1	2	3 ½	4 ½	6 ½	7 ½	9 ½	10	10 ½	11
1	1	2	3	4	6	7	9	9 ½	10	10 ½
1	1	2	3	0	5	6 ½	8 ¾	9 ½	9 ¾	10 ½
1	1	0	1 ¾	2 ¾	4 ¾	5 ¾	8 ¾	9 ½	9 ¾	10 ½
1	1	0	1 ½	2 ½	4 ½	5 ½	8 ½	9	9 ½	10 ½

NB. — Nel notamento della Musica autografa da me raccolta, per errore vi sono stati iscritti il *Mottetto pel Santo Natale* ed il *Ponte di Santa Trinita* del Dreyer, mentre questi due pezzi sono copie tratte dagli originali che si conservano, il primo nell'Archivio della Cappella della SS. Annunziata a Firenze, ed il secondo in mano privata, e cortesemente regalatemi dall'egregio Cav. Casamorata assieme ad altre sue pregiate composizioni autografe per l'Archivio del nostro Collegio.

FINE DELLA PARTE PRIMA.

PARTE SECONDA

BIOGRAFIE

Digitized by Google

AVVERTIMENTO

Il còmpito che nella prima parte di questo lavoro m'era prefisso adempiere, non so se sia stato soddisfatto come avrebbe dovuto essere. Certo, che per buon volere e zelo nulla dal canto mio si è omesso, e quante mende vi si potessero rinvenire, sotto qualsivoglia aspetto, mi si debbono tutte benignamente condonare leggendo l'epigrafe che ho sul bel principio appostavi.

Come la Scuola musicale di Napoli si fosse da prima stabilita, e come a poco a poco sviluppandosi abbia siffattamente progredito da estendersi da per tutto, si è partitamente narrato, di modo che ciò che sul proposito è solamente asserito in termini generali nel cominciamento dell'introduzione alla prima parte, può ora dirsi validamente dimostrato. A compimento dell'opera, e perchè si renda all'indicata scuola quell'omaggio che merita e rifulga essa in tutta la sua luce, è mestieri pubblicare riunite le biografie non solo dei maestri compositori educati in questi istituti musicali a cominciare dal tempo di loro fondazione sino ai giorni nostri, ma ben anche dei cantanti ch'ebbero celebrità, e degli altri compositori che comunque non abbiano appresa l'arte nei Conservatorii, non per tanto furono istruiti da' maestri in essi educati e che seguirono le severe tradizioni della scuola.

Ho creduto conveniente far seguire ciascuna biografia dei compositori dal catalogo di tutte le opere musicali dai me-

desimi composte e che si conservano in questo Archivio, e per quelle che in esso non si rinvengono, additare ove possono trovarsi, per quanto mi è riuscito conoscere.

Tutti gli autori non sono certamente di pari merito, nè tutti hanno egualmente contribuito all'incremento dell'arte; quindi non eguali per tutti potevano essere le notizie sul loro conto. Per coloro che possono considerarsi come *capiscuola* o che in altro modo abbiano fatto progredire l'Arte Musicale, saranno le biografie più diffuse ed approfondite; per tutti gli altri poi basterà un semplice cenno biografico. Parlerò anche di alcuni maestri che comunque poche cose abbiano lasciate, pure era giustizia contemplarli in questa seconda parte, della quale è principale scopo mostrare per mezzo di quali insegnanti sia stata la scuola tramandata dall'una all'altra generazione. In quanto agli autori tuttora viventi, e che, onde nulla omettere, si debbono pur menzionare, si troverà regolare che io mi ponga in attitudine di semplice espositore de' fatti che li riguardano. Per questi ultimi, e per parecchi di coloro che nel corso di mia vita ho avuto agio di poter trattare da vicino, saranno talvolta riportate circostanze da niun altro finora riferite, perchè a me rese note in privati discorsi. Da ultimo mi è d'uopo avvertire che chi intendesse ritrovare in queste biografie o cenni un colore svariato, pretenderebbe cosa non che difficile, ma impossibile, trattandosi per tutti dell'identica materia.

ALESSANDRO SCARLATTI

Nel pubblicare le biografie di tutti i grandi maestri compositori educati nei nostri Conservatorii, sono stato alquanto in dubbio se vi dovesse o pur no aver luogo quella del cav. Alessandro Scarlatti. Ma considerando che la musica va a lui di molto debitrice, ch'egli ne è stato il primo restauratore, ed il maestro da cui tutti gli altri possono dirsi derivati, mi è sembrato che il cav. Alessandro Scarlatti, anzichè essere omesso, dovesse prima d'ogni altro venirvi compreso.

Molti biografi che di lui han parlato discordano sulla sua patria, volendolo chi nato in Napoli e chi in Trapani, e variano sull'anno della sua nascita, portandola alcuni al 1649, altri al 1659. Per le indagini da me praticate, pare che ambe le cose possano con certezza essere stabilite. Da un prezioso documento che io ebbi l'agio di osservare presso l'egregio cav. Gaspare Selvaggi, che in Napoli era annoverato fra i più distinti dilettanti di musica, risulta che il luogo della nascita sia Trapani: poichè trattasi di una *partizione* autografa dello Scarlatti che porta per titolo: Pompeo *del cav. Alessandro Scarlatti* di Trapani.

L'anno della sua nascita si rileva benissimo dall'iscrizione che leggesi sulla tomba di lui posta nella cappella di Santa Cecilia nella nostra Chiesa di Montesanto. Siffatta iscrizione è stata variamente riportata dai diversi biografi, indicando alcuni che in essa dicevasi di esser morto di anni 76, altri di

anni 66. Trovandomi io sopra luogo, era mio dovere accertarmi di tutto ocularmente; ed assicuratomi che l'iscrizione dice essere la morte avvenuta il *giorno 24 ottobre 1725, di anni 66*, ne risulta che la sua nascita debba necessariamente stabilirsi nell'anno 1659 (1).

Fissato così il tempo preciso della sua nascita, non sembrerebbe facile conciliare tutte le notizie che nei primi anni di sua carriera trovansi riportate, essendoglisi attribuite varie onorifiche circostanze e parecchi fatti in troppo giovanile età. Pure trovandosi da tutti uniformemente enunciate, è forza ritenerle e dedurne che essendo dotato lo Scarlatti di grande e precoce ingegno, abbia potuto fare preventivamente quegli studii che altri fanno in più avanzata età, avvenimento non nuovo così nelle scienze, come nelle arti belle. Stabiliti questi due fatti sui quali si discordava, entro nei particolari della sua vita, riportandomi a quanto si trova riferito in antecedenti biografie, e particolarmente giovandomi dell'articolo speciale che si legge nell'elaborata opera del sig. Fétis.

Alessandro Scarlatti può chiamarsi il primo astro che rischiarò l'oscurità della nostra armonica sfera. Pare che avesse fatto i primi studii musicali in Parma, o come altri più fondatamente pretende, in Napoli sotto Giovanni Salvatore e Francesco Provenzale, maestri ben noti in quel tempo. Andato in Roma, fu allievo del Carissimi (2), col quale compì i suoi musicali studii, che ogni dì più perfezionava meditando le opere dei maestri della Scuola Romana.

(1) L'iscrizione è riportata in fine della presente biografia.

(2) Molti vogliono considerare il Carissimi come *tipo* sul quale si è formata la musica moderna; altri come colui che l'ha fatta progredire per giungere allo stato attuale: per me mi appiglio a questo secondo parere. Non cade dubbio che Carissimi fu il primo ad introdurre nelle chiese l'accompagnamento della musica strumentale; corresse le forme del recitativo inventato dal Peri e dal Monteverdi; tolse al basso strumentale d'accompagnamento la monotonia e la pesantezza che vi si avvertiva, dandogli un nuovo movimento; e riformò in siffatta maniera la *cantata* propriamente detta, da esserne quasi chia-

In ancor giovine età compose per comando di Cristina regina di Svezia l'opera l'*Onestà nell'amore*, che fu rappresentata nel palagio di lei, al principio del 1680. Non può ritenersi quanto sta scritto nel Magazzino Musicale di Cramer, che Scarlatti avesse dato nello stesso anno 1680 un' altra opera in Monaco; poichè nel Dizionario dei Musicisti Bavaresi (pag. 425 e seg.) si trova indicata soltanto un'opera di Alessandro Scarlatti ivi rappresentata nel 1721; se altre ve ne fossero state vi si dovrebbero trovare anche menzionate. Nè è da credere ciò che qualche altro biografo pretende, cioè che fosse divenuto compositore della Real Corte di Baviera, ed ivi scrivesse con successo molte opere italiane. Di tali assertive e della sua gita a Vienna anche da alcuni riferita, non si trovano documenti da farle credere vere.

Comunque questo periodo della vita del gran compositore sia oscuro e non ben determinato e giustificato con pruove, pur tuttavia si può congetturare che non si allontanasse da Roma dopo il successo che ebbe la sua opera l'*Onestà nell'amore*; e nel libretto del *Pompeo* rappresentato al palazzo reale di Napoli il 30 gennaio 1684, lo Scarlatti prende il titolo di *Maestro di Cappella* di Sua Maestà la Regina di Svezia. Da questa data sino al 1693 non vi sono ulteriori notizie di lui; ma non è da mettersi neanche in dubbio che altre opere avesse egli composto nell'intervallo di questi nove anni. Certo si è che nel 1693 scrisse l'oratorio *I dolori di Maria sempre Vergine* per la Congregazione dei Sette Dolori a S. Luigi di Palazzo in Napoli, e l'opera *Teodora* rappresentata in Roma.

Morta Cristina nel 1688, Scarlatti rimase senza ufficio. Qualche tempo dopo si trova maestro della Cappella Reale di Napoli, perchè questo titolo gli si dà nel libretto *Odoa-*

mato l'inventore. Ma tutto ciò fu di conseguenza a'primi dati del Palestrina, di modo che parmi a quest' ultimo debbasi conservare il titolo di *tipo*, ed al Carissimi attribuire quello di uno de'primi anelli, ed anello fortissimo, di quella catena per la quale dalla musica del Palestrina siamo giunti allo stato attuale.

cre, opera di Giovanni Legrenzi, rappresentata nel teatro di San Bartolomeo il dì 5 gennaio 1694, nella quale egli rifece alcune arie per ordine del Vicerè. Il libretto di questo dramma esiste nel nostro Archivio, e così in esso si legge; ma non si trova da niuno chiarito, nè può intendersi come essendo fin dal 1694 maestro della Real Cappella di Napoli, si recasse poi nel 1703 a prendere il posto di maestro aggiunto in Roma nella Basilica di Santa Maria Maggiore e colà rimanesse sino al 1709, per prendere nuovamente il posto di maestro della Cappella di Napoli. Non si possono formare che semplici congetture, o che nel 1694 quel titolo fosse semplicemente per onore senza niuno stipendio, o che avesse avuto qualche contrarietà, o altra valevole ragione, delle quali niuna può essere in qualche modo accertata. Ho voluto per altro notare il fatto, per mostrare che a me non è passato inosservato, e per far conoscere che per quante diligenze m'abbia praticate non mi è potuto riuscire di chiarirlo.

Pirro e Demetrio che scrisse nel 1697, il *Prigioniero fortunato* nel 1698, la *Caduta de' Decemviri* nel 1700 (1), e soprattutto *Odicea e Berenice* rappresentata nel 1701, posero il suggello alla sua riputazione.

Antonio Foggia, maestro di cappella della Veneranda Basilica di Santa Maria Maggiore in Roma, divenuto vecchio, ebbe bisogno di essere assistito da un maestro aggiunto. Alessandro Scarlatti fu chiamato a tale ufficio il 31 dicembre 1703; e nel 1707 poi ne divenne maestro titolare. Il car-

(1) I tratti di genio abbondano in questa partizione. Tutte le arie hanno un carattere analogo al sentimento espresso dalle parole, e le forme hanno un' originalità sorprendente. Molte sono scritto con un violino a solo, e due di accompagnamento. Nel 2° atto vi è un' aria di un'espressione toccante, accompagnata da una sola viola con violoncello obbligato e basso solo senza clavicembalo: questo pezzo, pieno d'armonia o di modulazioni ardite, è di una bellezza finita. I compositori venuti dipoi si crederono inventori di molte cose, che pure lo Scarlatti avea praticate molto prima di loro.

dinale Ottoboni lo nominò direttore della sua musica particolare, come ricavasi dal libretto della sua opera *Il trionfo della libertà*, che fece rappresentare in Venezia nel 1707, e gli ottenne da Papa Clemente XI la decorazione dello Speron d'oro. Nel mese di marzo 1709 si congedò dal posto di maestro di Santa Maria Maggiore, e ritornato in Napoli colla sua famiglia, si mise nuovamente nell' esercizio di maestro della Real Cappella (1). Stabilitosi in Napoli, fu scelto per maestro al Conservatorio de' Poveri di Gesù Cristo, ove si dedicò a fondare quella scuola che nel parlare di quel Conservatorio abbiamo accennata.

Quanz, che conobbe Scarlatti in Napoli nel 1725, asserisce che in quel tempo componeva ancora per la chiesa, e sonava maestrevolmente l'arpa, non ostante la sua grave età.

È impossibile enumerare tutte le musiche che questo insigne artista compose, perchè molte ne andarono disperse: certo si è che fu operosissimo sino agli ultimi suoi giorni, e ne scrisse un numero immenso. In fine dell'argomento del dramma *Tigrane*, messo in musica dallo Scarlatti (2), si legge: « Sei pregato compatire con discreta moderazione quei » difetti che forse potrai conoscere nella musica, in consi- » derando che ormai dovrebbe essere affatto stanco l'autore » di più sudare in simili sceniche composizioni, delle quali » col presente dramma viene a compire il numero di cen- » tosei opere teatrali che ha posto in musica pei teatri di » Napoli ed altri teatri d'Italia. » Non si rileva da chi queste parole siano state scritte; ma anche posto che non fossero dello Scarlatti, ma dell' autore del dramma, certo è che il consenso dello Scarlatti vi ha dovuto essere per istam-

(1) Sembra che la conquista del Regno di Napoli fatta dall' imperatore Carlo VI nel 1709, ed i mutamenti che ne derivarono, avessero deciso lo Scarlatti a ripatriare e riprendere le sue funzioni.

(2) Questo dramma, stampato in Napoli e rappresentato nel teatro di San Bartolomeo nel 1715, trovasi nella collezione che si conserva nell'Archivio del Real Collegio di Musica.

parle; e perciò se ne ricava che dieci anni prima della sua morte aveva già scritto centosei opere teatrali; ed in quest'ultimo periodo parecchie altre ne scrisse, siccome appare dal catalogo messo qui in fine. Convengono tutti che abbia composto quantità immensa di musica da chiesa, che si porta al numero di 200 fra *Messe*, *Vesperi* e *Mottetti*. Jommelli considera le musiche sacre dello Scarlatti come le migliori che si fossero composte nello stile concertato. Scrisse anche degli oratorii, ed un numero prodigioso di cantate che hanno servito di modello a tutti i compositori italiani del XVIII secolo, e molte delle quali Durante suo allievo, con una sagacità maravigliosa, ridusse a duetti, che nel campo dell'arte sono della più grande importanza.

Burney ha trovato la pruova della sua fecondità in un manoscritto autografo di trentacinque cantate composte a Tivoli nel mese di ottobre dell' anno 1704, in una visita che egli fece al suo amico Andrea Adami cappellano cantante della Cappella Pontificia. Tutte queste cantate hanno la data del giorno in che egli le componeva, e si vede essere state fatte una al giorno.

Egli fu operoso compositore e si rese celebre in tutti i generi, e fu il primo che meglio contribuì a fissare e perfezionare nel contropunto la chiarezza e la cantabile disposizione delle parti, non meno che l'espressione e la grazia nella composizione, conservandovi la nobiltà e semplicità convenevoli. Spogliò la musica del barbaro gusto di quel pesante e monotono lavorio delle intrigatissime fughe (1) *a più soggetti*, *controsoggetti*, *imitazioni*, *canoni*, *doppi canoni*, ec. ecc. ch'egli rese più semplici e più melodici, scevri di quegl'inviluppi contropuntistici che allora dominavano specialmente nella Scuola Fiamminga, la quale mirava piuttosto a superar difficoltà che a conseguire il bello.

(1) La *Fuga* è una Composizione caratteristica musicale, subordinata a regole stabili. Riceve tal nome perchè composta d' un' idea principale che vien ripetuta durante tutto il pezzo di musica senza

Migliorò la parte drammatica destando le passioni, ed obbligando il recitativo a non iscompagnarsi mai dagli strumenti, dal che gli si diede impropriamente il nome di *recitativo obbligato* (1). Sceverò dagli accompagnamenti tutto che non era atto a renderli ministri della voce e dell'efficacia degli effetti. Rinforzò il colorito dell'armonia moltiplicando le dissonanze onde rendere più piacevoli le melodie, ed aumentando la sua orchestra, come fece nel *Tigrane*, oltre del quartetto, di due oboè, due corni, violoncello e controbasso, istrumentazione senza esempio sino a quel tempo. In quest'opera trovasi un pezzo con accompagnamento di due viole e violoncello solo; un altro con due flauti, due corni e due fagotti uniti agli strumenti a corde; finalmente un'aria della più soave melodia, accompagnata da due violini, viole e violoncelli concertanti con controbasso e clavicembalo.

Egli diede l'esempio nelle arie di ritornare alla prima parte dopo terminata la seconda, col motto *da capo;* e questa nuova forma di tessere le arie fu adottata da tutti i compositori italiani per sessanta anni e più.

notabile interruzione, cosicchè potrebbe dirsi che l'idea *fugge* da una voce in un'altra, da un modo in un altro. L'idea prima si chiama *Proposta, Soggetto, Tema,* e le note che armonizzano tali idee chiamansi *Controsoggetto*. Allorchè la Fuga ha una sola idea, un solo Soggetto, chiamasi Fuga semplice; e qualora ne ha più d'una, Fuga doppia. Nella Fuga non si ammette un'idea estranea al Soggetto od al Controsoggetto, e ciò per conservare quell'unità tanto necessaria in questo genere di componimento.

Nella Fuga tutte le voci hanno la medesima importanza; per conseguenza non si può comporre una Fuga senza aver conoscenza del contropunto doppio; nè si potrebbe comporre una Fuga per una sola voce, perchè mancherebbe lo scopo, ch'è precisamente quello di sentir l'idea principale ora in una voce, ora in un'altra.

(1) I recitativi sino al tempo dello Scarlatti non avevano avuto altro accompagnamento che il solo basso che li sosteneva. Egli, nella *Teodora,* v'introdusse la novità importante dell'orchestra, e tolse le transizioni coi ritornelli.

Audace genio, univa alla ricchezza ed all' arditezza dell'immaginazione un sapere esteso. Le sue modulazioni, spesso inattese e dello più ardite, erano sì ben preparate e disposte, che si rendevano di facile esecuzione per le voci e di piacevole e maraviglioso effetto a chi le ascoltava. Con l'esperienza acquistata, studiando minutamente i segreti della Scuola Romana, e coi suoi immensi lavori, crasi formato uno stile grandioso e corretto. Bandì dal teatro le sinfonie del fiorentino Lulli: ne compose altre di sua propria invenzione. Ed in vista di tali e tanti felici risultamenti fu allora chiamato l'*onor dell' arte* ed il *capo dei compositori*. Oltre a ciò cantava con tanta perfezione e con tale grazia, da venir riputato il fondatore della vera scuola di canto; e sonava con tanta eccellenza il clavicembalo, da averne il primato. Di maniera che venne in tal grido di grande, che l'autore dell' iscrizione riportata in fine si meraviglia con bella iperbole che la morte non si fosse lasciata vincere dalle melodie di lui.

Scelto per maestro prima nel Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo, e poscia in quelli di Sant' Onofrio e della Madonna di Loreto, non voleva che i precetti suoi inceppassero la mente ai suoi discepoli, insinuando loro che non si restringessero alla sola imitazione, ma seguissero il proprio genio, cercando solamente le vere bellezze senza curarsi delle indiscrete critiche. Era suo precetto non dovere strettamente starsene alle sole regole, nè abbandonarsi soltanto a' voli dell'ingegno, ma che regole ed ingegno si temperassero a vicenda, per produrre opere grandiose ed immortali.

Scarlatti aveva inteso la necessità di condurre la melodia all' espressione delle parole, e su ciò diede felicissimi esperimenti; e quantunque questo genero di miglioramento si fosse manifestato per intiero nel XVIII secolo, pure l'avviamento se ne deve allo Scarlatti, agli illustri suoi allievi, e quindi ai chiarissimi discepoli di questi, i quali gittarono le fondamenta di quel fraseggiare largo e grandioso che poscia do-

Digitized by Google

veva porre la musica napolitana in grado sì eccelso. Furono questi allievi particolarmente Logroscino, Hasse, Leo (1), Durante, e più di ogni altro il discepolo di quest'ultimo, Giambattista Pergolesi. Di poi vennero Carapella, Greco, Gizzi, Abos, Feo, Porpora, Sarri, Cotumacci.

Possono contarsi tre generazioni che hanno camminato sul medesimo sistema, profittando degli abbellimenti progressivi della melodia e dell'orchestra. La prima generazione comprende gli uomini sopra nominati: la seconda presenta nomi che non sono meno celebri nell'arte, Jommelli, Piccini, Sacchini, Pietro Guglielmi, Traetta, Anfossi, Terradeglias ed altri: finalmente la terza è stata illustrata da Paisiello, Cimarosa, Tritta e Zingarelli (2).

(1) Si legge nell'opera citata del sig. Fetis che Leo fu allievo di Pitoni in Roma. Per tradizione venutaci dagli antichi Conservatorii, e ritenuta per vera sino ai giorni nostri, si ha che Leonardo Leo, allievo della Pietà de' Turchini, dopo avere studiato sotto la direzione di Nicola Fago, avesse poi continuato e compito i suoi studii di contropunto e composizione sotto Scarlatti. Se Scarlatti insegnava in Napoli qual necessità poteva aver Leo di recarsi in Roma? Forse Pitoni valeva quanto lui, o ha egli lasciato un nome nell'arte più grande di quello di Alessandro Scarlatti? Le tradizioni che di generazione in generazione sono fino a noi giunte, potendo asserire essere questa a me direttamente venuta da Fedele Fenaroli morto nel 1818 di anni 87, da Giacomo Tritta allievo del Sala che fu discepolo di Leo morto nel 1824 di anni 92, da Giuseppe Sigismondi morto nel 1826 di anni 87, ed in ultimo da Giovanni Furno morto nel 1837 di anni 89, hanno sempre servito di base a molti fatti che altrimenti non si trovano bene documentati. Non vi è quindi motivo a dubitare di questa sola, quando documenti in contrario non si trovano, e quindi ho creduto bene di ritenere Leo discepolo di Scarlatti.

(2) Quest'ultima epoca, quantunque splendida, non andò esente da alcune mende, parecchie delle quali debbono attribuirsi ai libretti di quel tempo che difettavano di buone situazioni drammatiche e della buona struttura in generale, ed ancora peccavano nelle forme delle parti speciali, che per convenienze teatrali erano sovente sacrificate alla musica. Oltre a ciò i cantanti, per mettere in luce gli eccellentissimi mezzi vocali loro, risultamenti de' buoni e severi studii che allora fa-

L'iscrizione che si legge sulla tomba di Alessandro Scarlatti è la seguente:

HIC SITUS EST
EQUES ALEXANDER SCARLATIUS
VIR MODERATIONE BENEFICENTIA
PIETATE INSIGNIS
MUSICES INSTAURATOR MAXIMUS
QUI SOLIDIS VETERUM NUMERIS
NOVA AC MIRA SUAVITATE
MOLLITIS
ANTIQUITATI GLORIAM POSTERITATI
IMITANDI SPEM ADEMIT
OPTIMATIBUS REGIBUSQUE
APPRIME CARUS
TANDEM ANNOS NATUS LXVI EXSTINCTUS
SUMMO CUM ITALIÆ DOLORE
EX KAL. NOVEMB. CIƆIƆCCXXV
MORS MODIS FLECTI NESCIA

cevano per rendersi perfetti nel canto, e che oggi si credono inutili od almeno superflui, obbligavano i poeti ed i maestri a secondarli anche nelle loro stranezze. Da ciò risultava che per quanto la musica fosse stata migliorata, il dramma lirico non era ancora perfetto.

Tali abusi e tali lacune furono compresi da Benedetto Marcello e dal Metastasio, l'uno come musicista e l'altro come poeta; e fecero entrambi sforzi per creare veramente il dramma lirico, nel quale la musica fosse interamente subordinata al concetto.

I primi esperimenti furono fatti dal Marcello nei suoi salmi, capolavori incomparabili d'armonia e di verità drammatica; ma poi la riforma venne portata a compimento in teatro dal celebre Cristofaro Gluck, che senza avere come compositore nè tutta la facile ed elegante melodia degl'Italiani, nè tutta la profondità dei Tedeschi, ebbe però bastante ingegno per compiere verso la metà del passato secolo, nel 1764, questa importantissima prima rivoluzione.

Digitized by Google

I. Composizioni di Alessandro Scarlatti esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1° Il *Pirro*, opera seria, Napoli, teatro S. Bartolomeo (1694).
2° Il *Prigioniero fortunato*, opera semiseria, atti tre, Napoli (1698).
3° La *Caduta de' Decemviri*, opera seria, atti tre, teatro S. Bartolomeo (1700).
4° La *Merope*, opera seria, atti due.
5° Il *Tigrane*, opera seria, atti tre, teatro S. Bartolomeo (1715).
6° *Cambise*, opera seria con intermezzi buffi, atti tre, teatro S. Bartolomeo (1719).
7° *Serenata* a quattro voci con più strumenti, composta per gli sponsali del Principe di Stigliano, parti 1ª e 2ª (1723).
8° Altra a cinque voci con più strumenti, parti 1ª e 2ª.
9° *Madrigali* a quattro e cinque voci.
10° *Se finisce la vita*, fuga a due voci col basso.
11° Altre due fughe senza parole.
12° *Messa* e *Credo* in *sol* terza maggiore, a quattro voci, col basso numerato.
13° Altra a quattro voci col *Credo*, in *re* terza minore, col basso numerato.
14° Altra a cinque voci e *Credo* idem, in *sol* terza maggiore (1690).
15° Altra a quattro voci alla Palestrina, in *re* terza minore (1710).
16° *Ave Regina Coelorum*, in *mi* terza minore, per due soprani, con organo e basso numerato (scritta nel 1722 passando per Loreto).
17° Salmo *Memento Domini* a quattro voci alla Palestrina, in *la* terza minore, composto per la Chiesa della Madonna di Loreto (1722).
18° *Salve Regina*, in *fa* terza minore, a due voci, con violini e basso.

19° *Tu es Petrus*, antifona in *do* terza maggiore e due cori reali, col basso continuo ed organo.
20° *Passio* pel Venerdì Santo.
21° *Toccate* per cembalo contenute in un volume.
22° Concerto per due violini, flauto, viola, violoncello e basso.
23° Cantate diverso contenute in dieci volumi.
24° Altre otto cantate a voce sola col solo basso.
25° Arie contenute in diciotto volumi (1).
26° Ariette diverse in numero di 32 col solo basso numerato.
27° *Bello ma superbo*, arietta nel *Ciro* col solo basso.
28° *Come in verde collinetta*, arietta idem.
29° *Ch'io ritorni al gregge*, aria idem.
30° *Due bellissime pupille*, aria idem.
31° *La farfalletta per suo costume*, aria idem.
32° Canzonetta con accompagnamento di pianoforte.
33° Solfeggio con accompagnamento di pianoforte.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie.

1° Il *Sacrificio d'Abramo*, oratorio, Roma 1703. Un' ammirabile cavatina di questo oratorio è stata pubblicata da Burney nel quarto

(1) Le arie contenute in questi 18 volumi sono estratte dalle seguenti opere:
La Donna ancora è fedele (anno 1680).
Leandro (anno 1693).
Pirro e Demetrio (anno 1694).
Le Nozze col nemico (anno 1695).
Penelope (anno 1696).
Il Prigioniero fortunato (anno 1698)
Muzio Scevola (anno 1698).
La Caduta de'Decemviri (anno 1700).
Odoacre (anno 1700).
Eraclea (anno 1700).
Odicea e Berenice (anno 1701).
Tiberio Imperatore d'Oriente (anno 1702).
Tito Sempronio Gracco (anno 1702). Questa opera è intera, ma è mancante dei recitativi.

volume nella sua Storia generale della musica (pag. 121).—2° Il *Martirio di Santa Teodosia*, Roma 1703. La partizione di quest'opera si trova nella Biblioteca Imperiale di Parigi. — 3° La *Concezione della Beata Vergine*, idem. — 4° La *Sposa dei sacri cantici*, a quattro voci con istrumenti, Napoli 1710. Nell'Archivio della Cappella Reale a Napoli. — 5° *S. Filippo Neri*, Roma 1718. Il signor Fétis conserva la partitura di quest'opera divisa in due parti e scritta per quattro voci, *S. Filippo*, la *Fede*, la *Speranza* e la *Carità*, con violini, viole, flauto, violoncelli obbligati e controbasso. — 6° La *Vergine addolorata* a quattro voci, Napoli 1722. — 7° *Stabat Mater* per soprano e contralto, con orchestra. — 8° *Stabat Mater* a quattro voci, Roma 1723. — 9° *Messa* a quattro voci a canone col basso ed organo. — 10° *Messa* a quattro voci in *mi* maggiore. — 11° *Messa* a cinque voci e orchestra in *si* minore. Nell'Archivio della Cappella Reale a Napoli. — 12° *Messa Pastorale* a dieci voci con violini ed organo. — 13° *Messa* a sei voci ed organo in *mi* bemolle. — 14° *Messa* di requie a quattro voci ed organo.— 15° Concerti Sacri e mottetti a una, due, tre e quattro voci, con due violini, viola e basso continuo per l'organo (parti 1° e 2°) Amsterdam, Roger. La 2ª parte di questi mottetti è a quattro voci, due violoncelli obbligati e basso continuo con organo. — 16° Mottetti a quattro, cinque e sei voci con organo. Si trovano presso l'abbate Santini in Roma.— 17° Salmo *Laudate* per soprano, contralto e basso, con violini, viole, basso ed organo. — 18° *Miserere* a più voci senza accompagnamento. Questo pezzo fu composto verso il 1680 per la Cappella Pontificia ove trovasi ancora. — 19° *Massimo Papirio*, S. Bartolomeo 1695. — 20° Gli *Equivoci nel sembiante*, Roma 1700. — 21° *Eraclea*, opera in tre atti e cinque voci, con violini, viole, flauto, oboè, trombe, violoncello obbligato e controbasso, 1700. La partitura di quest'opera trovasi presso il signor Fétis. — 22° Le *Nozze col nemico*. — 23° Il *Figlio delle selve*, opera eccellente, 1702. — 24° Il *Medo*, opera in tre atti, 1708, una delle più belle composizioni dello Scarlatti. — 25° Il *Martirio di S. Cecilia*, tragedia lirica in tre atti, Roma 1709. — 26° Il *Teodosio*, opera in tre atti, Napoli 1709. — 27° *Ciro riconosciuto*, in tre atti, Roma 1712.— 28° *Porsenna*, musica del Lotti, con arie ed altri pezzi aggiunti dallo Scarlatti, Napoli, S. Bartolomeo, 1713. — 29° *Mitridate Eupatore* in tre atti, Venezia, teatro di S. Giovanni Crisostomo, 1713. — 30° *Scipione nelle Spagne*, Napoli, S. Bartolomeo, nel carnevale del 1714. Il manoscritto di quest'opera trovasi presso il sig. Fétis. — 31° L'*Amor generoso*, al teatro del Palazzo Reale in Napoli, 1° ottobre 1714. — 32° *Arminio* in tre atti, al teatro S. Bartolomeo il 19 novembre 1714.—

33° *Carlo Re d'Alemagna*, Napoli 1716. — 34° La *Virtù trionfante dell' Odio e dell' Amore*, al Palazzo Reale di Napoli, 1716. — 35° Il *Trionfo d'Amore*, Napoli, teatro Fiorentini 1718. — 36° Il *Telemaco*, a Roma 1718. — 37° *Attilio Regolo*, in tre atti al teatro Capranica in Roma 1719. — 38° *Tito Sempronio Gracco*, in tre atti, con balletti, allo stesso teatro. — 39° *Turno Aricino*, in Roma 1720. — 40° La *Principessa fedele*, Roma 1721. — 41° *Griselda*, Roma 1721. Le opere, delle quali le date ed i luoghi ove furono rappresentate non sono conosciuti, sono le seguenti: — 42° *Olitario*. — 43° *Non tutto il male viene per nuocere*. — 44° *Diana ed Endimione*. — 45° *Didone abbandonata*, musica di camera.

CONSERVATORIO

DETTO

DE' POVERI DI GESÙ CRISTO

Digitized by Google

Digitized by Google

NICOLA FAGO

Nato nel 1674 in Taranto, perciò detto il Tarantino. All'età di anni 17 entrò nel Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo e studiò sotto Alessandro Scarlatti: passato poi al Conservatorio della Pietà dei Turchini, continuò e compì i suoi studii musicali sotto la direzione del dotto maestro Provenzale. Nel breve periodo di sei anni progredì talmente nell'arte del contropunto e della composizione, che nel 1697, divenuto provetto, voleva uscire dalla scuola; ma il maestro Provenzale lo premurò a non abbandonare il Conservatorio e restare per coadiuvarlo a dare lezioni a quegli alunni ai quali, stante la sua avanzata età, non poteva più attendere con quello indefesso zelo ed amorevole premura che praticato avea per lo innanzi. Fago vi acconsentì, e divise col suo condiscepolo Orsini le funzioni di secondo maestro. Ma Orsini essendosi ritirato, Fago successe di diritto al vecchio Provenzale, come primo maestro di contropunto e composizione della Pietà de' Turchini.

Questo distinto musicista si è fatto conoscere per aver composto molte opere, fra le quali la più stimata è il dramma tragico del Duca Marchesi, intitolato l' *Eustachio*.

Lo stile della musica del Fago è elegante e puro, ma le sue idee mancano di originalità.

Basta alla gloria di questo valente compositore e gran maestro dell'arte musicale l'aver avuto per suoi discepoli il dotto Nicola Sala ed il gran Leonardo Leo, prima che questi avesse appreso dallo Scarlatti.

Egli morì in Napoli, ma è ignoto l'anno della sua fine.

Digitized by Google

I. Composizioni di Nicola Fago esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1° *Magnificat* a dieci voci in *fa terza minore*, con violini, viola e basso (anno 1710).

2° *Stabat mater* a quattro voci in *fa terza minore*, con violini, viola e basso.

3° *Credidi*, salmo a nove voci obbligate in *sol terza minore*, con violini, viola, basso ed organo.

4° *Te Deum* a dieci voci in *sol terza maggiore*, con più strumenti.

5° *Amen* e *Sicut erat* a quattro voci in *sol terza minore*, col solo basso.

6° *Laetatus sum*, salmo a quattro voci in *do terza maggiore*, col solo basso.

7° *Responsorii* per mercoledì, giovedì e venerdì santo a quattro voci, col solo organo.

8° Dodici cantate a voce sola col solo basso.

9° Una *toccata* per cembalo.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie.

La Biblioteca del Conservatorio di musica di Parigi possiede del Fago i seguenti manoscritti:

1° *Messo* a cinque voci obbligate e cinque voci di ripieno, due violini ed organo. — 2° *Benedictus* ad otto voci con orchestra. — 3° *Messa* a cinque voci con ripieni e strumenti. — 4° *Messo* di morto idem. — 5° *Credo* idem. — 6° Due altri *Credo* a cinqne voci, due violini, viola e basso. — 7° *Credo* a quattro voci. — 8° *Magnificat* a cinque voci reali, cinque voci di ripieno e orchestra. — 9° *Litanie* a cinqne voci con accompagnamento di due violini, due corni ed organo. — 10° Due *Dixit* a cinque voci. — 11° *Tu es sacerdos* a quattro voci con istrumenti. — 12° *Tecum principium* idem. — 13° *Confitebor*, salmo per soprano solo, due violini, viola e basso. — 14° Altro *Confitebor* per soprano e coro. — 15° Altro idem per contralto o coro. — 16° *Beatus vir* a qnattro voci.

GAETANO GRECO

Abile compositore di musica. Nacque in Napoli nel 1680. Ammesso nel Conservatorio de' Poveri di Gesù Cristo, ebbe a maestro Alessandro Scarlatti, da cui apparò l'arte del contropunto e della composizione. Verso il 1717 successe a costui nel posto di maestro insegnante; e abolito il Conservatorio de' Poveri di Gesù Cristo, entrò collo stesso incarico in quello di S. Onofrio a Capuana.

Il più gran titolo di gloria che abbia, si è di essere stato il primo maestro del divino Pergolesi, del Vinci e di Francesco Durante.

Si conoscono alcune *Litanie* di lui a quattro voci, con due violini, viola, basso ed organo: opere pregiatissime, che sono servite di modello a Durante per le composizioni dello stesso genere.

Vi sono ancora di questo insigne maestro compositore ottime *Toccate e Fughe* per organo, delle quali una copia trovasi nella collezione dell'abate Santini in Roma.

S'ignora l'anno della sua morte.

Componimenti di Gaetano Greco esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1° Intavolature per cembalo, volume uno.
2° Partimenti, volume uno.
3° Tuoni Ecclesiastici coi loro versetti, volume uno.

FRANCESCO DURANTE

Tanto pel luogo quanto pel tempo della nascita di questo esimio maestro si nota qualche discordanza fra le diverse biografie sinora pubblicate. Senza entrare in lunga discussio-

ne, sembra doversi ritenere il parere di coloro che non in Napoli, ma in Frattamaggiore, terra da Napoli lontana sol cinque miglia, abbia egli sortito i natali, dappoichè in appresso vedremo che colà Durante stesso preparò la sua tomba e molti benefizii profuse, nè a far ciò altra ragione plausibile si conosce averlo potuto muovere, se non di essere quella la sua terra natia.

In quanto al tempo, si deve ritenere il 15 marzo 1684 assegnato dal Villarosa, del quale si sa aver avuto intime relazioni con maestri e persone ben note, come Speranza, Fenaroli, Sigismondi, Selvaggi ed altri, che nella loro gioventù avevan da vicino conosciuto il vecchio Durante; e più perchè quando si vede dal Villarosa determinare il giorno preciso della nascita, è questo un indizio certo che egli si sia curato di verificarla.

Nacque Francesco Durante da Gaetano e da Orsola Capasso, e come che di onesta ma umile e povera condizione, fu accolto nel Conservatorio de' Poveri di Gesù Cristo. L'anno preciso nel quale fu colà ammesso non è stato possibile rinvenirlo, ma vi dovette esser ricevuto di già adulto, perchè è ritenuto come certo avere avuto per suo primo maestro Gaetano Greco, maggiore di età al Durante soltanto di quattro anni. Questa circostanza non deve sorprendere in quei tempi, poichè sebbene vi fossero regole stabilite pel ricevimento degli alunni, siccome a suo luogo si è riferito, pure parecchie volte si faceva eccezione per l'età, in grazia d'una evidente predisposizione alla musica.

Ciò che deve recare alquanta maraviglia si è che sul conto di Durante si trova unanimamente scritto, che dismesso il Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo ed inviatine gli alunni negli altri Conservatorii, Durante fosse mandato in S. Onofrio, ove si perfezionasse sotto l'insegnamento di Scarlatti. Dico che deve far meraviglia, perchè non si è posto mente che il Conservatorio de' Poveri di Gesù Cristo fu abolito nel 1744 (1),

(1) V. pag. 26.

e quindi che in quel tempo Durante aveva l'età di anni 60, e Scarlatti era morto fin dal 1725.

Ciò premesso, ed ammesso nello stesso tempo che Durante sia stato allievo prima del Greco e poi dello Scarlatti, siccome è fermato dalle nostre tradizioni, è forza dedurne che quando nel 1709 fu posto Scarlatti all'insegnamento del Conservatorio de'Poveri di Gesù Cristo, ove fondò la sua scuola, in questo ebbe fra gli altri per allievo del contropunto e della composizione il Durante, che trovavasi preventivamente ammaestrato dal Greco pel cembalo, per l'accompagnamento dei partimenti e per l'arte di sonare l'organo; come ancora, che il passaggio avvenuto nel 1744 del Durante al Conservatorio di S. Onofrio, fu come maestro, e non già come allievo.

Nel 1719 compose Durante un oratorio sacro a più voci intitolato *La Cerva assetata, ossia l'Anima nelle fiamme desiderosa della gloria*, cantato nella casa de'PP. delle Scuole Pie alla Duchesca. Egli seguì in questo componimento le vestigia del suo maestro Scarlatti, ma con uno stile alquanto arido, osservando però sempre le strette regole del contropunto, in guisa che la sua musica essendo di una sola tinta, riusciva noiosa, monotona, e non piacque punto, specialmente a quelli ch'erano assuefatti alle musiche di teatro.

I signori Choron e Fayelle, nel loro *Dizionario degli scrittori di musica*, asseriscono che Durante nella sua giovinezza si fosse recato in Roma, ove fermatosi cinque anni, si fosse perfezionato sotto Pitone nel canto, e nel contropunto sotto Bernardo Pasquini.

Vien ciò contraddetto dal Villarosa e dal Fetis, il cui parere è più regolare ritenere. Durante visse sempre in uno stato meschino, sì da non potere aver mezzi onde intraprendere tal viaggio e dimorare in Roma cinque anni. Pur nondimeno se non andò in Roma, pare indubitato che avendo egli grande stima de' maestri della Scuola Romana, avesse fatto serii studii sopra le composizioni di costoro, ch'ebbero per oggetto principale d' introdurre nella Scuola Napolitana forme

più severe accoppiandole, come fece, al sentimento melodico e alla chiarezza delle armonie nel suo particolare modo d'insegnamento.

La Scuola Napolitana si distingueva nel XVIII secolo per un sentimento di melodie superiori a quelle delle altre scuole d'Italia, e per una certa chiarezza di armonie ove le ricerche scolastiche erano quasi bandite. Scarlatti, come è detto di sopra, ben capace di entrare nel concetto delle combinazioni armoniche della Scuola Romana, le aveva introdotto in alcune delle sue musiche per chiesa; ma dominato dalla sua inclinazione e dalla sua tendenza all'espressione drammatica, modificò le forme in ciò che avevano di troppo scolastico, per lasciar sempre la preponderanza alle idee originali e melodiche, del pari che all'espressione variata dei sentimenti passionati. Il Durante, freddo per temperamento e timido per carattere e per condizione sociale, sfornito del tutto di quell'ardimento drammatico, non compose mai pel teatro, e si dedicò quasi esclusivamente alle musiche di chiesa (1), e riuscì in quanto a renderle gravi, serie, maestose ed ispiranti devozione e raccoglimento, non ponendo niuna nota che avesse del teatrale, facendo sì che tutte per la chiarezza del concetto rivelassero la fermezza dei suoi sentimenti religiosi. Il gusto puro ed il rispetto delle tradizioni sono il vero carattere del suo ingegno. Il suo stile è devoto, solenne, e qualche volta anche brillante, come composizione; e comunque nella sua musica vi sia poca immaginazione, con motivi comuni, semplici, e talora spinti sino al triviale, pure sono questi così bene concepiti, maneggiati con tant'arte e sapere, e sviluppati ed arricchiti di un'armonia così vigorosa e vibrata, che ne traeva effetti prodigiosi. Egli sapeva applicare tutte le forme immaginabili ai suoi concetti, e sempre le più adatte; di modo

(1) Scrisse anche delle cantate e de' duetti per camera, delle sonate, de' capricci e degli studii per cembalo, gran numero di partimenti, e della musica strumentale, per quanto questo genere di musica si addiceva a quei tempi.

che s'accattivava l'attenzione dell'ascoltatore, a cui lasciava il desiderio di udirlo ancora; e ciò fa tanto più meraviglia, in quanto che la sua musica severa e seria poco sacrifica alla grazia, ed è sprovveduta di quegli effetti d'orchestra che erano cosa sconosciuta in quel tempo. Egli ha per altro il gran merito di essere andato più avanti del suo maestro nel dare a tutte le parti vocali forme più melodiche e facili, e sotto questo riguardo le sue composizioni si distinguono per un ordine aggradevole, per la semplicità, e pel modo e la forza come progrediscono. Esse furono prese a modello da tutte le scuole d'Italia, come ancora i suoi Partimenti, adottati da per tutto e giudicati opera classica. Le due *messe* pei defunti, una a quattro e l'altra ad otto voci, sono dottamente scritte, ed ispirano devota e lugubre tristezza, come si conviene alla preghiera pei morti. Nei *salmi* e negl'*inni* si trova l'allegro unito al grande ed al nobile. Le sue *fughe* cominciano con un *soggetto* facile ed aperto, che molte volte sembra un canto inetto e di niuna importanza; ma inoltrandosi nel componimento, cioè nei *rivolti*, nelle *imitazioni*, nelle *strette*, e particolarmente nelle *fughe* a due *soggetti*, *contro soggetti* ec., si rimane allora incantato e non se ne vorrebbe vedere la fine. Durante è considerato come il più gran maestro che abbia avuta la Scuola Napolitana, ed il suo metodo d'insegnamento, guidato sempre da un sentimento delicatissimo del bello più che da'ragionamenti logici di scuola, si è conservato per tradizione come base fondamentale dell'insegnamento presente. Quantunque il Monteverdi avesse iniziato la tonalità, pure il vanto di averla bene stabilita devesi al Durante, del pari che il merito di aver guidato le modulazioni, sviluppata e condotta che sia la melodia, stabilendo un'armonia ben conforme al senso della frase, alla forza e al valor musicale, ed al sentimento del concetto generale. In questa parte fu, se non superiore, quasi eguale al Palestrina.

Successe allo Scarlatti come maestro nel Conservatorio di Sant'Onofrio, e dopo di lui può dirsi con ragione il fondatore

di quella famosa scuola che ha prodotto i compositori più eminenti del XVIII secolo. Per la partenza del Porpora per la Germania, avvenuta nel gennaio del 1742, fu nominato maestro nel Conservatorio di S. Maria di Loreto, ufficio retribuito in quei tempi col meschino soldo mensuale di ducati dieci, (lire 42. 50).

Tutto dedito all'insegnamento de'suoi allievi, avveniva sovente che nel correggere le lezioni di contropunto e di composizione, costoro dimandassero sufficienti ragioni e spiegazioni più chiare e precise del cambiamento che aveva fatto. Durante, con quella modestia ed ingenuità di carattere che tanto lo distinguevano, rispondeva loro: « Miei cari, fate così, perchè così « va fatto. Dev'essere così, perchè il vero ed il bello è uno, « e non m'inganno. Io non so darvi le ragioni che mi diman- « date; ma siate pur certi che i maestri che verranno dopo di « me le troveranno, e dei precetti che ora vi do, essi faranno « tanti assiomi che diverranno regole infallibili (1). »

Dalla sua scuola sono usciti i più famosi maestri compositori delle generazioni posteriori. Distinguonsi due epoche nel suo professorato: la prima che ha prodotto Pergolesi, Traetta, Vinci, Terradeglias e Jommelli: la seconda Piccini, Sacchini, Pietro Guglielmi, Paisiello, Fenaroli (2).

(1) Da Giovanni Furno, mio maestro di partimenti, intesi molte volte raccontare un tale aneddoto, che egli assicurava avere a lui riferito il suo maestro Carlo Cotumacci condiscepolo del Durante. Questo tratto conferma ciò che dice il sig. Fétis parlando di Durante e della sua scuola:

« La méthode d'enseignement n'y avait d'autre base qu'une tradition « d'école émanée d'un sentiment très-délicat; elle procédait de ce sen- « timent bien plus que du raisonnement. Sous ce rapport, Durante « paraît avoir eu plus qu'aucun autre le talent de communiquer cette « tradition et le sentiment le plus perfectionné de la tonalité. »

(2) Nelle tradizioni della nostra scuola vi è che Durante, e non Alessandro Speranza, come scrisse Raffaele Liberatore, e prima di costui il Carpani, onde addestrare i suoi discepoli alla speditezza nel comporre, gli obbligava a musicare e rifare le venti e le trenta volte il componimento sulle medesime parole, variandone il tono ed i tempi, senza mai

Era Durante di temperamento taciturno e flemmatico, sofferente, imperturbabile, serio, superiore a tutte le traversie, invidiabilo egualmente e pel suo carattere e per la sua grande abilità.

Ebbe tre mogli. La prima, di un carattere impetuoso, capriccioso, dissipava tutto quello che guadagnava il marito per giocarlo al lotto, e per secondare tale smodata passione nell'assenza di Durante da Napoli vendè a vilissimo prezzo o meglio gettò via tutta la sua musica, e l'obbligò a rifarla al suo ritorno, costringendolo a lavorare sino a privarsi delle ore necessarie per dormire, e con ciò, come si capirà, mettendo alle più dure pruove la pazienza di lui. Quando il cielo lo liberò di una sì tormentosa compagnia, sposò la propria serva, giovinetta di bellissime forme, che amava molto, però alla sua maniera. Alla morte di costei, forse per darle le ultime pruove della sua tenerezza, dispose senza la menoma agitazione e con invidiabile sangue freddo tutto quello che occorreva pei funerali di lei, e diresse egli stesso la musica nelle preci cantate in casa presente il cadavere, terminate le quali, con una tranquilla rassegnazione, e senza mostrare commozione alcuna, la prese dal letto funebre ove giaceva e la ripose nella cassa. Di poi, dopo averla abbracciata per l'ultima volta, e copertole il viso con un bianco lino, ne inchiodò il coperchio (1). Dopo pochi mesi sposò anche una terza moglie, persona pure di suo servizio. Non era di maniere amabili, nè giunse mai ad acquistarle, serbando sempre nel conversare modi bruschi ed alquanto ruvidi; e sforzandosi qualche volta di nascondere tali difetti e di mostrarsi piacevole con qualche lepidezza, riusciva alquanto goffo e ridicolo.

Invitato talvolta ad eseguire qualcheduna delle sue sonate di cembalo, che pure erano *capricci*, *studii* e *fughe* sempre

trasgredire per altro l'indole del concetto poetico. Forse lo Speranza, perchè allievo del Durante, avea adottato nell'insegnare lo stesso metodo; ma il ritrovato di un tal sistema si deve al sommo Durante.

(1) Questo aneddoto è stato a me direttamente riferito dal Sigismondi.

a quattro parti, non si ricusava di farlo. In principio piacevano, ma perchè di lunga durata e sempre dello stesso genere, sovente non dilettavano, e la moltitudine osava trovarle anche monotone. Egli tutto si arrossiva e mostrava la fatica che durava nell'eseguirle, ed appena terminato, trovava solo refrigerio tracannando un bicchier di vino.

Vestiva sempre con una semplicità che teneva della negligenza, non avendo inclinazione alcuna, non dico all'eleganza, ma nè anche ad una certa decenza. Aveva però un poco di pretensione per la sua parrucca incipriata ed inanellata che gli dava una certa gravità, per altro poco in armonia col resto dell'abbigliamento. Per conservarla intatta e non isconciarla, soleva portare il suo cappello triangolare, alla foggia di quel tempo, sotto il braccio sinistro, d'onde lo rimoveva talvolta nella stagione estiva per riempirlo di freschi fichi, che si dilettava andar mangiando con pacatezza, percorrendo le strade che menavano ai Conservatorii ove recavasi a dare le sue lezioni (1).

Molto tenero pel paese ove avea sortito il natale, volle lasciare in Frattamaggiore un monumento della sua pietà, facendovi costruire colle sue economie nella Chiesa di S. Antonio una Cappella in onore dell' Arcangelo S. Michele con una statua del detto Santo sita nella nicchia di marmo posta sull'altare maggiore. Cessò di vivere in Napoli il giorno 13 agosto 1755, in età di anni 72. Il suo cadavere fu trasportato in Frattamaggiore ed interrato nella sopraddetta cappella. Sulla lapide che lo copre trovasi incisa la seguente iscrizione:

FRANCISCUS DURANTE
CAPPELLAE MAGISTER
MUSICAE FECIT

(1) È un racconto che più volte abbiamo inteso dal maestro Giovanni Furno, in compruova dei modi semplici del Durante.

I. Composizioni di Francesco Durante esistenti nell' Archivio del Real Collegio di Napoli.

1° *Messa* dei defunti ad otto voci in *do* terza minore, con violini, viola e basso.
2° Altra idem a quattro voci in *sol* terza minore, con violini, viola e basso.
3° *Messa* Pastorale a quattro voci in *re* terza maggiore, con violini, viola e basso.
4° *Messa* di Gloria a quattro voci in *si bemolle* terza maggiore, con violini, viola e basso.
5° Altra a cinque voci in *re* terza maggiore, col canto fermo sull'antifona di S. Michele, con violini, viole, oboè, corni e basso.
6° Altra a quattro voci in *la* terza minore alla Palestrina.
7° Altra a cinque voci in *fa* terza maggiore con violini, viola, trombe, oboè e basso.
8° *Dixit* a quattro voci in *do* terza maggiore, con violini, viola, organo e basso.
9° *Magnificat* a quattro voci in *si bemolle* terza magggiore, con violini, viola e basso,
10° Altra a cinque voci in *si bemolle* terza maggiore, con violini e basso.
11° Altra a quattro voci in *la* terza minore, con violini, viola e basso.
12° *Te Deum* a quattro voci in *do* terza maggiore, con violini, oboè, corni e basso.
13° *Credo* a quattro voci in *la* terza maggiore, con violini e violoncello.
14° *Litania* a quattro voci in *sol* terza minore, con violini e basso.
15° Altra a quattro voci in *mi* terza minore, con violini e basso.
16° Altra a quattro voci in *fa* terza minore con violini, viola e basso.

17° *Mottetto* in Pastorale a quattro voci in *re* terza maggiore, con oboè, trombe e basso.
18° *Misericordias Domini* a due cori alla Palestrina in *sol* terza minore.
19° *Laetatus sum* a quattro voci in *la* terza minore, con violini e basso.
20° *Protexisti me Deus* a cinque voci alla Palestrina in *sol* terza maggiore.
21° *Laudate pueri Dominum* a quattro voci in *sol* terza maggiore, con istrumenti.
22° *Salve Regina* per voce di basso in *fa* terza maggiore, con violini e basso.
23° Cantate a voce sola di contralto num. 6.
24° Duetti per soprano e contralto num. 18.
25° Quartetti concertanti per due violini, viola e basso num.8.
26° Sonate per cembalo num. 8.
27° Partita per cembalo.
28° *Toccate* e *Fughe* per cembalo num. 9.
29° *Concerto* per cembalo con violini e basso.
30° *Esercizio* ovvero sonata per organo.
31° *Principii e regole di partimenti*, e maniera per ben sonare il cembalo.
32° *Concorso* fatto per la Real Cappella Palatina (1733).
33° *Solfeggi* a due voci soprano e basso.
34° Altri per due bassi.
35° Altri per solo basso.
36° Partimenti diversi e studii per cembalo.
37° Altri partimenti numerati e diminuiti.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie.

1° *Messa* in *re* minore, opera mediocre (come dice il sig. Fétis) ed inferiore al modello che Durante voleva imitare. — 2° *Messa* a nove voci in *la* maggiore. — 3° *Messa* a quattro voci, *Kyrie e Gloria* in *la* maggiore. — 4° Idem a cinque voci in *do* minore. — 5° Idem a cinque voci in *do* maggiore. — 6° Idem a cinque voci in *sol* maggio-

re. — 7° Idem a quattro voci in *re* maggiore. — 8° *Credo* a quattro voci in *sol* maggiore. — 9° Altro a cinque voci in *sol* maggiore. — 10° *Dixit* ad otto voci con istrumenti in *re* maggiore. — 11° Idem ad otto voci in *re* minore. — 12° Idem (stile breve). — 13° Idem a quattro voci in *re* maggiore. — 14° *Confitebor* a voce sola in *re* maggiore. — 15° *Laudate pueri* a voce sola in *la* minore. — 16° Idem ad otto voci in *sol* maggiore. — 17° *Beatus vir* a quattro voci in *fa* maggiore. — 18° *Magnificat* ad otto voci in *la* minore. — 19° *Alma* a voce sola. — 20° Idem a voce sola di basso. — 21° *Salve Regina* a due voci. — 22° *Veni sponsa Christi* a cinque voci. — 23° Idem a quattro voci. — 24° *Iste Confessor* a quattro voci. — 25° *Pange lingua* a tre voci. — 26° *Vexilla Regis* a quattro voci. — 27° *O gloriosa Domina* a cinque voci. — 28° *O Divi Amoris victima*. — 29° *Si quaeris miracula* a voce sola. — 30° *Surge* a cinque voci in *re* maggiore. — 31° *Jam si redit* ad otto voci. — 32° *Cito Pastores* a voce sola in *la* minore. — 33° *Ad Praesepe* a quattro voci in *sol* maggiore. — 34° *Ave Virgo* a voce sola in *re* maggiore. — 35° *Surge Aurora* a tre voci in *sol* minore. — 36° *Inter Choros* a cinque voci in *sol* minore. — 37° *Cessent corda* (coro). — 38° *Videtur* a quattro voci in *re* maggiore. — 39° *Te Deum* a cinque voci in *do* maggiore. — 40° *Litanie* della Vergine a quattro voci in *mi* minore. — 41° Idem a quattro voci in *sol* minore — 42° Idem a quattro voci in *fa* minore. — 43° Idem a due voci in *mi* minore. — 44° *Incipit oratio* a quattro voci. — 45° Dodici madrigali col basso continuo, estratti dalle cantate di Scarlatti.

La sopraddetta musica trovasi nella biblioteca del Conservatorio di Parigi, ivi portata e venduta dal cav. Gaspare Selvaggi.

IGNAZIO GALLO

Nacque in Napoli nel 1789: entrò giovinetto come alunno nel Conservatorio de'Poveri di Gesù Cristo, e diresse i suoi studii di contropunto il celebre Alessandro Scarlatti. In questi si distinse tanto e divenne sì provetto, che nel 1731 fu nominato maestro di quel luogo; ed allorchè il medesimo fu soppresso, passò egualmente da maestro insegnante nel Conservatorio della Pietà de'Turchini, e come scrisse il Grossi, anche in quello della Madonna di Loreto.

Era stimato valente contropuntista, e scrisse musiche di chiesa per molti conventi di Napoli ove egli era il maestro di cappella.

Tutte le sue musiche sono rimaste manoscritte, e quasi dimenticate o disperse nei varii conventi, ove aveva l'abitudine di lasciare i suoi autografi.

L'anno della sua morte non si conosce, e solo si ritiene per tradizione che fu maestro di Davide Perez.

LEONARDO VINCI

Nacque nel 1690 a Strongoli, terra della Calabria situata 18 miglia al di là di Cotrone. Venne in Napoli per dedicarsi allo studio della musica, e fu ammesso nel Conservatorio de' Poveri di Gesù Cristo, dove ebbe a maestro il chiarissimo Gaetano Greco ed a condiscepolo il celebre Pergolesi.

I primordii di sua vita poco si conoscono. Si ha per certo che studiò con molta solerzia, e fece tali progressi, che mancato ai vivi in giovanile età, lasciò di sè un nome distinto tra i compositori suoi contemporanei.

Le opere più applaudite che compose e che si conoscono si successero coll' ordine seguente:

Nel 1719 scrisse pel teatro dei Fiorentini due opere buffe in dialetto napolitano: la prima era intitolata *Lo Cecato Fauzo* (il cieco falso), e fu pure la sua prima composizione; e la seconda portava per titolo *Le Doie Lettere* (le due lettere).

La *Stratonica* con intermezzi buffi nel 1720.

Lo *Scassone* in dialetto napolitano, le *Zite in galera*, e le *Feste Napoletane*, opere in tre atti, tutte composte sino al 1721 e rappresentate nello stesso teatro.

Scrisse quindi *Silla Dittatore*, eseguito prima nel Real Palagio pel giorno natalizio dell' Imperatore Carlo VI; indi guastato con iscene buffe fu rappresentato nel 1733 al teatro di S. Bartolomeo.

Gran successo ebbe la *Semiramide* che nello scorcio dello stesso anno scrisse pel teatro delle Dame in Roma. Quest'opera fu seguita dalla *Rosmina Fedele*.

Nel 1724 pel teatro San Benedetto di Venezia scrisse le due opere *Farnace* ed *Eraclea*, l' opera buffa *D. Ciccio* pel teatro de' Fiorentini, e *Turno Aricino* pel S. Bartolomeo di Napoli. Per lo stesso teatro, al cominciare del 1725, scrisse l'*Astianatte*, uno dei suoi più bei lavori. Nel medesimo anno fece rappresentare in Venezia l' *Ifigenia in Tauride*, considerata come il suo capolavoro. Il successo ne fu clamorosissimo.

Nel 1726 scrisse l'*Asteria* in Napoli, *Siroe* a Venezia, ed *Ermelinda* opera semiseria in tre atti per Firenze, che nello stesso anno venne poi rappresentata in Napoli.

Nel 1727 fu invitato a scrivere per Torino *Sigismondo Re di Polonia*; poi pel teatro delle Dame in Roma il *Catone in Utica*; in Napoli la *Caduta de' Decemviri*, con iscene buffe, pel teatro di S. Bartolomeo; e per lo stesso teatro, nel 1728, *Flavio Anicio Olibrio*, con intermezzo.

Nel 1729 scrisse la *Semiramide* pel teatro delle Dame in Roma (1), ove compose pure la cantata del Metastasio *La Contesa dei Numi*, per commissione del Cardinale Polignac, Ministro di Francia in Roma, onde festeggiare la nascita del Delfino. Nello stesso anno 1729 e nello stesso teatro delle Dame fece rappresentare *Alessandro nell' Indie* (2), e nell' autunno la *Didone abbandonata* che scrisse pel celebre cantore Gizziello, il quale più tardi eseguì la parte di protagonista nell' *Artaserse*.

Nel 1730 pel Teatro Nuovo di Napoli scrisse l' *Impresario del Teatro*, e *Siface* per S. Bartolomeo nel 1731, e per

(1) Pare che questa *Semiramide* non sia un'opera nuova, ma la ripetizione di quella che di sopra è detto essere stata rappresentata anche in Roma nel 1723.

(2) Quest'opera, su poesia del Metastasio, eseguita da un'eccellente compagnia, ebbe tale brillantissimo successo, che fece giungere il Vinci a gran rinomanza.

questo medesimo teatro nel 1732 scrisse la sua ultima opera *Artaserse*, che colpito da subitanea morte, non ebbe la fortuna di veder rappresentare.

Or mentre il Vinci si adoperava a produrre componimenti drammatici, non mancava di scrivere anche nel genere sacro. Ricevuto fratello nel 1728 alla Congregazione del Rosario sita nel Chiostro del Monistero di S. Caterina a Formiello de'Padri Domenicani Lombardi, compose tanto per detta congrega, come per la chiesa di S. Caterina, opere chiesastiche molto pregevoli. Tra queste sono da ricordarsi l'oratorio *La protezione del Rosario* eseguito nel 1729, e l'altro oratorio *La Vergine Addolorata* nel 1731, un *Kyrie*, due *Messe* complete a cinque voci con orchestra, ed alcuni *Mottetti*.

La sua fine fu non solo prematura, ma tragica. Aveva egli intime ed affettuose relazioni con una nobile Dama Romana della più alta condizione, e con pochissimo accorgimento divulgò il segreto di siffatti amori, menandone vanto, in contraddizione dei severi principii religiosi che professava. Questa indiscrezione gli riuscì fatale. Fu sventuratamente per tali amori che finì sì giovine la sua carriera artistica, e miseramente anche la vita. Un intimo parente della dama che allora trovavasi in Napoli, venuto in cognizione delle sue millanterie, volle vendicarsi facendolo avvelenare in una tazza di cioccolatta. Per occultare un tal misfatto si disse morto improvvisamente nel 1732, di anni 42, quando era nel colmo della sua gloria.

Vinci meritamente vien detto il padre del teatro musicale, avendo egli fatto la melodia sugli accordi degli strumenti, che fino allora ne soffocavano i modi. Egli apportò alla musica del suo tempo notevoli e belle innovazioni, sì negli accompagnamenti, come nella parte melodica, che rendeva tanto espressiva, da non recare mai noia non solo, ma da produrre tal diletto, che nelle rappresentazioni delle sue opere il pubblico accorreva in folla ad ascoltarle, ed applaudivale sempre. Fu mirabile nella forza e vivacità delle immagini, e con-

tribuì a perfezionare il *recitativo obbligato*, che seppe ornare di motivi analoghi alla situazione ed al significato delle parole, dandogli vigoria d'orchestra e sentita declamazione quale al dramma si conveniva.

Fu il Vinci maestro della Real Cappella di Napoli, e da tutta la città, non meno che dagl' intendenti e dagli artisti, era tenuto in alto pregio e chiamato *gran maestro*; ed io, coi moltissimi che di lui discorsero, credo essere un tal titolo a lui meritamente dovuto, ad onta che taluni, e tra questi chi è in credito di valente scrittore, abbiano asserito di non trovare nelle partizioni del Vinci cosa che sino allora non avesse inventato lo Scarlatti.

Fu seppellito nella Congregazione del Rosario di S. Caterina a Formiello, ed il rinomato maestro Francesco de Feo ebbe cura di fargli celebrare magnifico funerale, al quale intervennero spontaneamente e gratuitamente i più distinti professori della capitale, mentre la moltitudine della popolazione accorsa ad assistervi mostrava in quanta onoranza avesse l'illustre defunto.

I. Composizioni di Leonardo Vinci esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1° Le *Zite 'n galera*, opera buffa in tre atti, Napoli, teatro dei Fiorentini (anno 1721).

2° *Semiramide*, opera seria in tre atti, Roma, teatro delle Dame (anno 1723).

3° *Silla Dittatore*, opera seria in tre atti, rappresentata nel Real Palagio nel giorno natalizio di Sua Maestà Carlo VI, e poi rappresentata nel teatro S. Bartolomeo (anno 1723).

4° *Astianatte*, opera seria in tre atti, rappresentata nel teatro S. Bartolomeo (anno 1725).

5° *Ermelinda*, opera semiseria, S. Bartolomeo (anno 1726).

6° *Catone in Utica*, opera seria in tre atti, rappresentata al teatro delle Dame in Roma (anno 1727).

7° La *Caduta de' Decemviri*, opera seria rappresentata nel teatro S. Bartolomeo (anno 1727).

8° *Alessandro nell' Indie*, opera seria in tre atti (anno 1729).

9° *La Contesa de' Numi*, cantata a sei voci con più strumenti (anno 1729).

10° *Maria Addolorata*, oratorio in due parti, composto per la Congregazione del Rosario di Santa Caterina a Formiello (anno 1731).

11° *Siface*, opera seria in tre atti, San Bartolomeo (anno 1731) (1).

12° *Artaserse*, opera seria in tre atti, San Bartolomeo (anno 1732).

13° *Messa* a cinque voci in *re* terza maggiore con violino e basso.

14° Altra idem con violini, viole, oboè, corni e basso.

15° Arie diverse con violini, viola e basso, num. 68.

16° *Io pur sono il tuo pensiero*, duetto con più strumenti.

17° *Sarò fedele a te*, duetto con violini e basso.

18° *Caro, l'avverso fato*, duetto idem.

19° *Dimmi una volta addio*, duetto idem.

20° *Ricordati mio caro*, duetto idem.

21° *Mesta oh Dio! tra queste selve*, cantata a voce sola di soprano con violini e basso.

22° *E pure un gran portento*, cantata col solo basso.

23° *Veggo la selva e il monte*, cantata come sopra.

24° *Mi costa tante lagrime*, cantata idem.

25° *Per la selva afflitto e solo*, cantata con violini e basso.

26° Solfeggio con accompagnamento di pianoforte.

(1) Quest' opera si trova riportata e rappresentata in Napoli nel 1734, e seguita dall'*Artaserse*, che Vinci, perchè sorpreso da repentina morte, non potè vedere eseguito nel 1732, quando fu dato alle scene del San Bartolomeo. Per conseguenza il *Siface*, che ha preceduto l'*Artaserse*, ha dovuto essere scritto antecedentemente; e siccome Vinci avea l'abitudine di comporre un' opera ogni anno, è da supporre che l' avesse musicato nel 1731.

II. Altre menzionate in diverse biografie

Oltre le opere sopra notate, scrisse ancora *La Protezione del Rosario* (oratorio), e diversi *mottetti* a più voci con istrumenti.

CARLO COTUMACCI

Nacque in Napoli nel 1698, e sin dalla prima età mostrò una decisa vocazione per la musica. Ricevuto nel Conservatorio de' Poveri di Gesù Cristo, divenne nel 1719 discepolo di Alessandro Scarlatti che colà dirigeva la scuola da lui fondata. Cotumacci si dedicò con ardore allo studio, e ne trasse tanto profitto, da succedere al suo condiscepolo Durante nell' incarico di maestro di cappella insegnante nel Conservatorio di S. Onofrio. Ebbe riputazione di essere ottimo organista dell'antica scuola ed abilissimo professore. Scrisse molte composizioni per chiesa, fra le quali le più notevoli sono i *Responsorii* per la Settimana Maggiore, due *Messe* di requie a cinque ed otto voci, un *Te Deum* a due cori, la *Sequentia* per la Domenica di Pentecoste.

Oltre a ciò compose due opere che destinava alle stampe, una delle quali avea per titolo *Regole dell'accompagnamento*, seguite da partimenti disposti per gradi; e l'altra era un *Trattato di contropunto*. Si hanno pur di lui una *toccata* per cembalo ed un libro d'intavolature pei principianti, delle quali si serviva per l'insegnamento e che vennero molto favorevolmente accolte dal pubblico e tenute in gran pregio dagl'intendenti di musica.

Abbenchè il Cotumacci avesse avuto un merito non ordinario, pur tuttavia il suo nome può dirsi rimasto nell'oscurità. Morì nel 1775 di anni 77.

Componimenti di Carlo Cotumacci esistenti nell' Archivio del Real Collegio di Napoli.

1° *Messa* de'defunti a cinque ed otto voci in *fa* terza minore, con violini, oboè, tromba e basso.

2° *Responsorii* per la Settimana Santa a quattro voci col solo organo.

3° *Te Deum* a quattro voci in *do* terza maggiore, con violini, oboè e trombe.

4° *In Dominica Pentecostes sequentia* a quattro voci in *re* terza maggiore, con violini, oboè e tromba.

5° *Concitavit Dominus* per voce di soprano in *re* terza maggiore, con violini, corni e basso.

6° Principii e regole di partimenti seguite da tutte le lezioni corrispondenti.

7° *Toccate* per cembalo, e *Libro d'intavolature.*

8° *Partimenti* e *Disposizioni* a tre e quattro parti.

GIUSEPPE PROTA

Nacque in Napoli nel 1699, ove apprese la musica nel Conservatorio de'Poveri di Gesù Cristo. Sotto Alessandro Scarlatti fece i suoi studii di contropunto e composizione. Abolito questo Conservatorio, passò in quello della Pietà dei Turchini, ove poi divenne maestro.

Fu stimato dotto contropuntista e molto adatto ad insegnare con zelo e pazienza.

Ebbe il vanto di essere stato il primo maestro del gran Jommelli.

Fra le opere in musica che compose è molto pregiata quella intitolata *Gli studenti.* Delle altre opere non si conoscono più nè i nomi nè i titoli; e nemmeno si sa l' anno della sua morte.

GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI

Varie sono state finora le opinioni dei biografi circa la patria del Pergolesi. Saverio Mattei pretese che il nome di Pergolesi gli fosse stato dato perchè nato a *Pergoli* o *Pergola* nella Marca d'Ancona, e che il vero nome di famiglia fosse *Jesi*: perciò da molti fu chiamato *Giovan Battista Jesi* detto il *Pergolesi*. Galanti nella sua *Notizia sulla vita e le opere del Pergolesi*, e Gennaro Grossi nella *Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli*, lo hanno detto nato in Casoria, piccola città nelle vicinanze di Napoli. Tutti gli altri autori che hanno pubblicate biografie di uomini eminenti per conoscenze musicali, o che per occasione han dovuto di essi far menzione, si sono appigliati all'una od all'altra delle auddette opinioni, senza curarsi di spiegarne le ragioni. Una diversa soltanto se ne trova emessa dal Quadrio, perchè si legge nel quinto libro della sua *Istoria della Volgar Poesia*, in parlando de'celebri maestri di musica, *Giovan Battista Pergolesi di Jesi professore eccellentissimo*. Per qual ragione lo asserisse, non è neanche spiegato. In virtù delle diligenti investigazioni del Marchese di Villarosa è oggi fuor di dubbio che Jesi sia la patria del Pergolesi, ed è nota la data certa del suo nascimento che da altri era stata variamente indicata. Nell'opera del prelodato marchese di Villarosa pubblicata in Napoli nel 1840 sotto il titolo di *Memorie de' Compositori di Musica del Regno di Napoli*, è riportato l'atto autentico di nascita di Giovanni Battista Pergolesi, che mi credo in dovere di qui trascrivere:

« In Dei nomine etc... Universis et singulis ad quos etc.
« Indubitatam fidem facio verboque veritatis testor ego in-
« frascriptus Parochus huius insignis Ecclesiae ad suggestum
« Divi Septimii pertinentis, sequentem invenisse particulam in
« uno regeneratorum libro signato sub num. 2, pag. 584:

« A dì 4 gennaio 1710. Giovan Battista, figlio di France-
« sco Andrea Pergolesi e Anna Vittoria, consorte, di questa
« città, nato la notte antecedente a ore 10. Fu battezzato da
« me Marco Capogrossi Curato. Padrini furono gl'illustrissi-
« mi signori Giambattista Francolini e signora Gentilina de'
« signori Honorati.

« Quam quidem particulam in praefato libro verbo ad ver-
« bum fideliter diligenterque decerpisse testor. In quorum
« fidem has praesentes litteras mea manu scriptas subscri-
« ptasque dedi, solitoque hujus meae Cathedralis Parociae
« signo firmandas curavi. Datum Æsi ex Æd. Parochialibus
« VII. Kalendas Junii 1831. Ego Alexius Severini Parochus
« man. prop. (adest sigillum). Il Confaloniere di Jesi certi-
« fica vera od originale la firma del rev. sig. D. Alessio Se-
« verini Parroco del Duomo. In fede, Jesi li 30 maggio 1831.
« Il Confaloniere Settimio Marchese Pianetti. »

Da questo atto non è soltanto rivendicata alla città di Jesi la gloria di aver dato nascita al Pergolesi, ma si rileva altresì ch' egli non dovette nascere di oscuri genitori, giacchè gli furono padrini nel battesimo due che appartenevano a nobili famiglie.

Le circostanze che lo fecero venire in Napoli e come si fosse qui allogato sono ignote. Giovanissimo, fu ammesso nel Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo, e non già in quello di S. Onofrio come taluni hanno detto.

Incominciò da prima a studiare il violino sotto Domenico de Matteis. Dopo, sotto la direzione di Gaetano Greco ivi maestro di contropunto, cominciò quegli studii che solevano farsi sulle *cartelle*. Trapassato il Greco, fu sostituito da Francesco Durante col quale Pergolesi seguitò il suo armonico tirocinio. Chiamato in Vienna il Durante, Francesco de Feo, allievo dello Scarlatti e gran musicista, gli succedette nella qualità di maestro di contropunto e composizione nel Conservatorio suddetto, e sotto la direzione del medesimo proseguì Pergolesi ad apprendere la scienza armonica.

Terminati i suoi studii, si dedicò esclusivamente a comporre, e fin dalle prime sue opere diede grandissimo slancio alla parte melodica, ed a lui si deve questo primo progresso dell'arte.

Stando ancora nel Conservatorio scrisse la sua prima composizione, la quale fu un dramma sacro intitolato *S. Guglielmo di Aquitania*, poesia d'Ignazio Mancini, con alcuni *intermezzi buffi;* e fu rappresentato nell'estate del 1731 nel Chiostro di Sant'Agnello Maggiore, con gran successo.

Con vantaggio e lode s'incominciò a parlare di lui, tanto che il Principe di Stigliano Colonna, il Principe di Avellino Caracciolo, ed il Duca di Maddaloni Carafa, lo presero a proteggere, facendolo comporre pei teatri, e non contribuirono poco a rendere più facile la sua carriera. La musica del *S. Guglielmo*, quantunque bene scritta, in nulla però rivela quelle ispirazioni che distinguono le opere destinate a produrre un incremento all'arte, chè Pergolesi nelle sue prime composizioni seguiva ancora le tradizioni scolastiche. Trascinato poi e dall'esempio del Vinci antico suo condiscepolo, e più dal suo genio, considerò l'espressione drammatica come lo scopo principale dell'arte, e l'introdusse anche nella musica di chiesa.

Nell'inverno dello stesso anno scrisse pel teatro S. Bartolomeo la *Sallustia* con accompagnamento di strumenti del tutto nuovo, il cho gli meritò somma approvazione ed applauso. Allora contava appena 21 anni, ed aveva per competitori valorosi maestri, come Hasse, il vecchio Sarri, Leo, Vinci e Porpora, i quali con ammirazione vedevano come un giovinetto stesse loro di fronte e riscotesse anche applausi, che gli venivan prodigati da vecchi maestri dell'arte, e dei quali non fu mai vano, anzi li riceveva con una modestia degna del suo ingenuo e bel carattere.

Nella *Sallustia* ebbe la fortuna di avere ad esecutori il celebre Grimaldi e la famosa Facchinelli, la quale si fece particolarmente applaudire ed ammirare per la maniera come cantò l'aria *Per questo amore*. L'opera fu seguita dall'inter-

mezzo *Amor fa l'uomo cieco*, che non piacque. Il *Recinero*, rappresentato al medesimo teatro, ebbe lo stesso infelice successo. Scoraggiato il Pergolesi, parve rinunciare per lungo periodo di tempo a scrivere pel teatro, e fu allora che compose pel Principe di Stigliano trenta *terzetti* per due violini e basso, ventiquattro de'quali sono stati pubblicati in Londra ed in Amsterdam. In questo tempo ebbe commissione dal Municipio di Napoli di comporre, in occasione di un gran tremuoto avvenuto allora, una messa solenne in onore di S. Emiddio invocato come protettore della città. Egli scrisse una gran *Messa* a dieci voci con cori e due orchestre, e due *Vespri* completi che si eseguirono in rendimento di grazie nella Chiesa dei Minimi intitolata a S. Maria della Stella. Queste composizioni ebbero l'approvazione dei professori di gran merito che vivevano in Napoli e furono considerate come opere perfettissime. Immediatamente dopo scrisse un' altra *Messa* a due cori, ed invitò Leo a sentirla. Il gran maestro rimase maravigliato della bellezza e dottrina della composizione, ed in pubblico gli prodigò i più lusinghieri elogi. Pergolesi aggiunse poi a questa *Messa* il terzo ed il quarto coro per farla eseguire nella Chiesa dei PP. Filippini detti dell'Oratorio nelle quarant'ore del carnevale, nelle quali si cantavano a quattro cori le produzioni musicali del padre Erasmo Bartoli Filippino detto il *Padre Raimo* (1). Nello stesso tempo scrisse alcune *cantate* con accompagnamento di violini, viola, basso e clavicembalo: ma per quanto talune fossero pregevoli, niuna raggiunse il merito di quella che portò il titolo di *Orfeo*, composta di poi nell'anno stesso che fu colpito da morte. Questa *cantata* meritò sommi encomii sì da'maestri italiani che dagli oltramontani, e Choron ne fece stampare la parti-

(1) Il Pergolesi essendo ancora nel Conservatorio si recava ogni giorno nel tempo delle quarant'ore nella Chiesa de'PP. Filippini per eseguire una *toccata* d'organo che secondo l'istituzione di S. Filippo dovea frapporsi fra i due sermoni.

tura e la inserì nei suoi *Principii di composizione delle scuole d'Italia* (1).

Richiamato dal suo istinto di artista alla carriera teatrale a dispetto dei disgusti che precedentemente avea sofferti, scrisse pel teatro S. Bartolomeo il *Maestro di Musica* ed il *Geloso schernito*, che non incontrarono buon viso, e non furono valutati nel loro giusto merito se non dopo la morte dell' autore. Nel 1732 scrisse pel teatro dei Fiorentini *Lo Frate nnammorato* (2), opera buffa in dialetto napolitano, che fu seguita dal *Prigioniero Superbo* rappresentato al teatro San Bartolomeo, ove nell'anno seguente 1733 scrisse il celebre intermezzo la *Serva Padrona*, nel quale fe' conoscere la diversità dello stile e del gusto tra la musica seria e la scherzevole. Questo intermezzo venne poi pubblicato per le stampe in Londra, in Parigi, nelle grandi città della Germania, ed in ultimo dal Ricordi di Milano nell' Antologia Classica Musicale.

Nel 1734 diede l' opera seria l' *Adriano in Siria*, con l'intermezzo che avea per titolo *Livietta e Tracollo* (3) e che piacque quasi come la *Serva Padrona*. In questo medesimo anno Pergolesi ottenne il posto di maestro di cappella della Santa Casa di Loreto, ed andò a prenderne possesso.

Nell'anno 1735 scrisse il *Flaminio*, opera buffa in tre atti, che quattordici anni dopo, il 1749, fu rappresentata nel Teatro Nuovo sopra Toledo, in Napoli, con felice successo. Chiamato in Roma nel medesimo anno per musicare l'*Olimpiade*

(1) Queste cantate furono incise in Napoli, con bellissima edizione di Gioacchino Bruno.

(2) *Il fratello innamorato*, replicata nel 1734 e nel 1748 dopo la sua morte.

(3) Questo intermezzo è riportato anche sotto il titolo della *Contadina astuta*, di cui molti biografi scrissero non aver trovato nè l'anno in che fu composto, nè la data in che fu dato alle scene. Essendo tutti e due nella biblioteca di questo R. Collegio, ho ritrovato che la musica di *Livietta e Tracollo* è identicamente la stessa di quella della *Contadina astuta* e che l'intermezzo è messo sotto due diversi titoli.

del Metastasio, v' incontrò quella perversa fortuna che l'avea sovente maltrattato nella sua carriera teatrale. Egidio Romualdo Duni racconta, che avendo convenuto scrivere in Roma il *Nerone*, da essere rappresentato dopo l'opera del Pergolesi suo antico condiscepolo, non osava mostrarlo ad alcuno prima di avere inteso l' *Olimpiade*. Dopo una pruova di questo dramma si rassicurò, e vide che le bellezze che vi erano sparse non sarebbero state comprese. « Vi sono troppe finezze al di sopra dell'intelligenza del volgo nella vostra opera, disse al Pergolesi. Queste bellezze passeranno « incomprese e voi non riuscirete punto. La mia opera poi, « ve lo confesso, non sarà paragonabile alla vostra; ma più « semplice, sarà più felice. » Il fatto giustificò l'opinione del Duni; perchè l'*Olimpiade*, rappresentata nella primavera del 1735, fu male accolta da' Romani (1), e il *Nerone* del suo emulo ebbe bellissimo successo. Dispiaciuto della caduta della sua *Olimpiade*, ritornò in Loreto, e fu allora che compose la celebre *Salve Regina* a voce sola di soprano con violini, viola, basso ed organo, vero modello di espressione e di sentimento religioso; e quantunque avesse meno celebrità che lo *Stabat* di cui lungamente qui appresso si parlerà, pure è da considerarsi come una composizione perfetta e di un merito superiore (2). Nella santa casa di Loreto incominciò a musicare lo *Stabat* per commissione della Confraternita di S. Luigi di Palazzo in Napoli, in sostituzione di altro dello

(1) Vogliono alcuni che la totale caduta di quest'opera avesse maggiormente contribuito ad abbreviare i giorni già contati del povero giovine autore.

(2) Questo prezioso autografo si vede con venerazione conservato nell'Archivio del R. Collegio di Musica. Non così quello dello *Stabat*, che trovasi nella biblioteca del Monastero di Monte Cassino in Terra di Lavoro, lasciato per testamento a quel cenobio dall'erudito in musica cav. Domenico Corigliano di Rignano. Non si sa per qual motivo non volle farlo deporre fra i tanti altri pregevoli autografi che si conservano nel nostro Collegio di Musica, che pure educato avea il Pergolesi nella difficile arte di comporre.

Scarlatti che da molti anni si cantava colà il Venerdì Santo. Il prezzo convenuto con la Confraternita fu di ducati dieci (lire 42:50), pagati anticipatamente con partita di banco che ancora si conserva nell'amministrazione di questa Confraternita, oggi detta di S. Ferdinando: compenso ben meschino a quella sublime composizione. Questo divino Poema del dolore (1) è un quadro della natura che parla al cuore. Capolavoro di espressione, di sentimento e di gusto, in esso tutte le più tenere passioni dell'anima sono espresse con inimitabile perfezione. Composto da quasi un secolo e mezzo, non ha avuto nel genere flebile e commovente chi l'abbia superato, e forse non avrà mai l'eguale nel campo dell'arte (2). Pure, siccome tutte le opere

(1) Mi valgo di questa espressione che Bellini adoperava nel parlare dello *Stabat*, siccome quella che parmi la più adatta.

(2) Prima del Pergolesi, e dal suo tempo in poi, molti sommi e grandi maestri scrissero la musica per le *Stabat*, e quantunque avessero parecchi fatto opere ammireveli e sublimi, pure l'opinione universale rimase sempre favorevole a quella del Pergolesi. Dopo l'elasso quasi di un secolo, Rossini, questa immensa e splendida celebrità, il dominatore dell'arte, di cui il nome è divenuto l'eredità del mondo ed una delle tanto glorie dell'umanità, vestì di musica la mestissima scena dello *Stabat*, musica che pari a quella del Pergolesi resterà imperitura nei fasti dell'arte musicale. Coi mezzi prepotenti d'orchestra che nel 1735 non v'erano, lo *Stabat* di Rossini per la grandiosità del concetto e per la sublimità de'mirabili effetti è lavoro colossale. La musica del Pergolesi mi rattrista, mi addolora, mi strappa le lagrime. La musica di Rossini mi esalta, mi stupisce, o mi trasporta in un' atmosfera di dolore concitato, che diverso affatto dal primo, pure mi stringe il cuore e mi commuove. Insomma due infra i più grandi genii che l'Italia vanti nell'arte dei suoni, nel periodo di cento anni, per vie totalmente opposte, cioè l'uno coi più semplici mezzi e l'altro coi più grandiosi, raggiunsero il sublime dell'arte, ed un effetto quasi miracoloso; per modo che resteranno le loro creazioni come monumenti, l'une per la musica sacra del secolo XVIII, e l'altro per quella del XIX. E per finire riporto ciò che disse un nostro egregio Napolitano paragonando i duo *Stabat*:

Fra duo gran deglie estreme
Qual differenza e quanta!

umane vanno soggette all'inesorabile critica, così nella *Biografia universale antica e moderna* si riportò questo giudizio tratto dai *Saggi sulla musica* del celebre Grétry: « Mi sembra che lo *Stabat* unisca in se tutto ciò che dee caratterizzare la musica di chiesa nel genere patetico. La scena è « per altro soverchiamente lunga, e si scorge che Pergolesi, « malgrado i suoi sforzi, non potè per anche trovare bastanti « colori per variare il suo quadro senza uscire dal vero. Volle « esprimere sempre al naturale parecchie strofe, che hanno « tra loro troppe analogie ». Gli autori poi del Nuovo Dizionario Storico in prima stampato in Caen nel 1786 e poi pubblicato in Napoli nel 1791, parlando dello *Stabat*, lo tacciano talvolta di una certa secchezza e di uno stile tronco. Dicono di più che « la parte cantabile resta alle volte oppressa in certa « maniera dall'effetto degli accompagnamenti, ed il suo genere di comporre sembra in generale troppo melanconico ». Anche il signor de Chateaubriand parlando dell'eccellenza del Canto Gregoriano tanto valevole per innalzare la mente a Dio, e poi saltando di palo in frasca, senza che il bisogno lo richiedesse, disse del Pergolesi e dello *Stabat* poco piacevoli parole, cioè « ch'ei facendo meno sfoggio di tutte le ricchezze

L'una è il dolor che geme,
L'altra il dolor che canta.

Discorrendo un giorno, nell'ultimo mio viaggio a Parigi, con Rossini nella sua villa di Passy, intorno allo *Stabat* del Pergolesi, egli mi disse, che la prima volta che l'intese in Napoli da due distintissime dilettanti, delle quali non ricordava il nome, inappuntabilmente bene eseguito, fu commosso sino alle lagrime, ed apprezzando l'altezza di quella sublime composizione, promise a se stesso di non musicare mai quella mestissima salmodia. Più tardi poi per secondare i desiderii di un suo amico compose il suo *Stabat*, ma a condizione che restasse sempre presso di lui, ignoto a tutti, e soprattutto che non divenisse mai di pubblica ragione. Promessa che religiosamente mantenne l'amico; ma alla morte di costui, inconsapevole Rossini, gli eredi crederono farne oggetto di speculazione o trarne partito, vendendolo ad altissime condizioni agli editori di musica.

« dell'arte sua, avrebbe dovuto per l'opposto immaginare una « semplice cantilena da ripetersi in ciascheduna strofa. » Ora al giudizio del Grétry si può contrapporre quello che egli medesimo disse: « Pergolesi nacque, e la verità fu conosciu- « ta. L'armonia fece da poi maravigliosi progressi nei suoi « labirinti infiniti. I cantanti, perfezionandosi, permisero ai « compositori di sfoggiare la ricchezza degli accompagna- « menti; ma Pergolesi non ha nulla perduto. La verità di « declamazione che caratterizza i suoi canti, è indistrutti- « bile come la natura. » E quanto allo Chateaubriand, con buona pace del dottissimo letterato francese, e salvo tutto il rispetto e l'ammirazione dovuta all'autore del *Genio del Cristianesimo*, se ciò ch'egli dice fosse stato fatto dal Pergolesi, lo *Stabat* lungi dall'essere una grand'opera musicale, avrebbe avuto il carattere di una *romance* francese, carattere che non pare troppo adatto al soggetto. Le meste e patetiche cantilene variate di cui ha fatto uso il Pergolesi conservano tutta la bella tinta di un religioso dolore. La stupenda varietà unita allo sfoggio dell'arte tanto lodata nel primo pezzo, non fa sentire a chi l'ode la lunghezza che fino alla noia si sentirebbe se si ripetesse la stessa musica, per quanto armoniosa ella fosse, per tutti i dodici versetti dello *Stabat*. Il dotto Padre Martini, nella sua severa, se pure non vuol dirsi *ingiusta* critica sullo *Stabat*, con poco rispetto e riverenza ad una memoria grande come quella del Pergolesi, scrisse che « lo *Stabat* racchiudeva de' passaggi che meglio sarebbero « stati in un'opera buffa, anzi che in un canto di dolore, « effetto di quella straordinaria inclinazione che aveva quel- « l'autore ad un tal genere di musica. »

Dopo questo giudizio si comprende bene il punto di partenza dell'accusa del Martini, che vuole in tutti i modi sostenere e difendere la sua passione dell'antica *Tonalità* contro l'invasione della musica drammatica nella chiesastica dello Scarlatti e poi del Vinci. Pergolesi, uomo di genio, merita somma lode quando si spastoja da' vincoli del rigido

contropunto. Se nel principio dello *Stabat* imita un pensiero che modula come fece il Corelli in una nota aria col titolo di *Pazzie di Spagna*, bisogna vedere qual sia l'effetto che ne risulta. In musica come in tutte le scienze d'invenzione il difficile non è solo il trovare l'idea, ma anche il metterla bene al suo posto, e il far che serva allo scopo di esprimere la parola, la passione che rappresenta la situazione drammatica ec. Ecco l'arte del compositore, ecco ciò che costituisce il gran maestro. Se la modulazione dell'aria del Corelli servì di principio allo *Stabat*, ciò vuol dire che due grandi ingegni ravvisando la stessa cosa sotto diverso aspetto, s'incontrarono sul vastissimo campo dell'immaginazione, e la seppero adottare ambidue in situazioni diverse.

Il certo è che tutte le critiche fatte allo *Stabat* in nulla hanno nociuto nè alla rinomanza del suo autore, nè al merito dell'opera, rimasta vivente sino ai nostri giorni, e sempre ascoltata con egual piacere e diletto. Poche composizioni religiose dello stile concertante sono di un'espressione sì toccante quanto il primo versetto *Stabat Mater* (1) e l'ultimo *Quando Corpus*. Questi due pezzi a preferenza vi dipingono coi più veri e vivi colori la tristissima scena del Calvario: dall'un lato la desolata Madre affranta e derelitta che piange il Figliuolo agonizzante sulla Croce; dall'altro questi che raccomanda lo spirito al Padre nell'atto che gli umilia la più sublime delle preghiere, quella cioè di perdonare a coloro che lo crocifiggevano, perchè non sapevano quel che si facessero. Niente di più vero, di più grandioso e commovente che questo quadro straziante espresso con quelle tenerissime note, che opprimono l'anima, rattristano e commuovono sino alle lagrime. In somma, la musica dell'intero *Stabat* non è che la più vera espressione della poesia del dolore, ed è questo che costituisce la sua grande bellezza.

(1) Questo primo versetto è definito da Rousseau nel suo Dizionario di musica come *le duo le plus parfait et le plus touchant qui soit sorti de la plume d'aucun musicien.*

Ritornato in Napoli assai malandato nella salute, fu premurato perchè consegnasse lo *Stabat*; ma siccome non aveva potuto compierlo, si pose all'opera con assiduità, a mal grado che fosse tormentato da non interrotte febbri, con una crudele e pertinace tosse, che si risolvettero finalmente in una tisi pulmonare. Vani riuscirono tutti i soccorsi dell'arte salutare, onde dai medici gli venne prescritto come ultimo rimedio di andare a respirare l'aere salubre di Pozzuoli (1), e non quella della Torre del Greco come fu scritto nella *Biografia antica e moderna*. Peggiorando di giorno in giorno, proseguiva in tale stato la musica dello *Stabat*; per lo che essendosi portato a visitarlo il suo rinomato maestro Francesco de Feo e trovatolo tutto dedito al lavoro, rimproverandolo dolcemente gli disse, che bisognava finirla colla composizione sino alla totale sua guarigione, perchè lo stato in cui trovavasi non permetteva che si occupasse d'altro che della sua preziosa salute che tanto interessava l'arte ed i cultori di essa. L'estenuato giovine a stento potè rispondergli: « Ah! mio ca-« ro maestro, io non ho avanti di me tempo a perdere, e « non posso fare a meno di non adempiere la promessa già « fatta nell'anno precedente di terminare questo meschino « lavoro, che Iddio sa come sarà giudicato dalla posterità, « che pure mi hanno largamente pagato ducati dieci, e che « io credo fermamente non valga neanche dieci bajocchi. » Ritornato il maestro De Feo dopo alquanti giorni in Pozzuoli (era il 12 marzo), trovò il moribondo giovine peggiorato a tal segno, che appena potè dirgli, più che con le parole, con un'espressione di soddisfazione, per essersi sdebitato del suo impegno, di aver terminato lo *Stabat* ed inviatolo al suo destino. Questo fu veramente il canto del cigno, perchè Pergolesi si morì nella stessa settimana, come rilevasi dai re-

(1) Nel convento de' Padri Francescani, fondato dalla nobile famiglia Maddaloni in Pozzuoli, venne ricevuto per ordine del Duca. Quei carilatevoli Padri lo accolsero, sposando per lui vero interesse, e pro-

gistri parrocchiali esistenti nella Cattedrale di Pozzuoli, ove fu modestamente seppellito senza alcuna pompa.

Negli ultimi e supremi suoi momenti (come si ha per tradizione) si vedeva rapito in estasi innanzi ad un'effigie situata di rimpetto al suo letto, e rimirandola ansiosamente col petto affannoso, piangeva: era questa l'effigie della Madonna Addolorata, che l'autore dello *Stabat* chiamava la sua *celeste musa*. Si udì per poco vociferare da alcuni che fusse morto di veleno, ma questa voce non acquistò credito, di modo che non parve meritare alcuna fede, tanto più ch'è certo essere morto di consunzione. A questa specie di malattia alcuni pure riferiscono avere egli stesso dato causa con eccessi giovanili.

Ora, lasciando tutte queste incerte presunzioni, mi è forza appigliarmi ad altro che conferma l'antica credenza, che la natura, nel creare gli uomini singolari, pronunzii contro di loro quella tremenda sentenza: *Sois grand homme et sois malheureux*. E riporterò trascritto letteralmente il seguente brano ricavato da private carte (1): « Nella prima metà del « decorso secolo si presentarono un giorno in questa città « a Maria Spinelli (2) i tre fratelli di lei, e colle spade « sguainate le dissero: come fra tre giorni ella non isce- « gliesse a sposo un uomo pari a lei per l'altezza del nasci- « mento, con quelle tre spade avrebbero trafitto e morto il « maestro di musica Giovan Battista Pergolesi di lei amante « riamato; e sì dicendo partirono. Fra i tre giorni ritorna-

digarono le più amorevoli cure allo sventurato giovine. Disgraziatamente riuscirono vane, perchè nell'eterno libro del destino era scritto che breve su la terra doveva essere il suo soggiorno.

(1) Si tratta di una Cronaca trovata tra le carte di sua antichissima famiglia, e che faceva leggere ai suoi amici, ed a me permise trarne copia, il fu Principe di Colobrano, uomo di distinto merito letterario, sapientissimo nelle discipline tecniche e storiche musicali.

(2) Per quante ricerche abbia fatto non mi è riuscito sapere se la Maria Spinelli appartenesse alla famiglia degli Spinelli principi di Scalea, oppure a quella degli Spinelli principi di Cariati.

« rono alla sirocchia: costei loro disse aver prescelto a sposo « un Essere sublime, poichè il suo sposo era Iddio, doman- « dando andare monaca in S. Chiara, sì veramente che la « messa di monacazione si avesse a dirigere da quel mae- « stro di musica che ella avea cotanto amato, e che ora « mandava in obblio rivolgendo tutta l'anima sua solo ai ce- « lesti affetti. E così fu fatto. L'anno appresso il dì 11 mar- « zo 1735 funebri rintocchi della campana di S. Chiara an- « nunziavano mestamente funerali. In quel tempio celebravasi « la messa di requie di Maria Spinelli, e dirigevala Giovan « Battista Pergolesi. »

Sublime inaudito sforzo, del quale soltanto l'anima di un grande artista può essere capace; ma quell'anima ne rimase straziata, affranta, e non potendo resistere alla piena dei tormenti, li rovescia sul corpo e lo distrugge.

La campana della maggior Basilica di Pozzuoli dava suoni mortuarii il dì 16 marzo 1736. Un anno e cinque giorni erano corsi dai funerali della Spinelli. Pergolesi forse sempre memore di quel terribile momento in cui egli avea invocato requie innanzi ad un feretro che racchiudeva la donna amata che per lui si era sacrificata e dal dolore n'era morta, anch'egli dal dolore consunto andavala a raggiungere in grembo a Dio, dopo averla immortalata col suo amore. Fu lungamente pianto il maestro che finiva la giovine sua vita al vigesimosesto anno; non del pari la patrizia, le cui bende monacali fecero lieti gli orgogliosi fratelli.

Pergolesi è considerato come il rinnovatore della musica del suo tempo. Pieno di estro vivace, egli seppe maneggiare con incomparabile facilità lo stile forte ed armonioso nei ripieni delle voci, con accompagnamento strumentale, ma pur tuttavia melodico. Brillò per la novità delle idee, per la sublimità de'concetti, e per la naturalezza delle sue cantilene semplici e flessibili. I suoi pensieri sono espressivi, e ben distinta è l'unità del disegno, la vaghezza delle armonie, e lo squisito artifizio con cui sono orditi i tessuti. Diede movimento con-

andamento cantabile ai bassi, per lo addietro quasi sempre *caminanti*. Egli fu il primo che compose le arie con un accompagnamento strumentale diverso dalla cantilena dell'attore; ed egli il primo che fece parlare alla musica il linguaggio del cuore. Introdusse altresì tra due violini motivi diversi; e quantunque il Grossi abbia scritto essere stato il San Martino primo a porre tal differenza, pur devesi certo al Pergolesi il modo elegante di aver fatto scorrere con bello effetto il primo dal secondo violino. In una parola, egli fu il primo che spogliò le cantilene delle arie delle superflue difficoltà dello Scarlatti, e cercò per quanto poteva di adattarle alla passione che destar dovevano le parole, non avendo mai scritto un verso in musica che alle parole non corrispondesse. Pergolesi considerò, come dicemmo di sopra, l'espressione drammatica quale scopo principale dell'arte, e l'introdusse anche nella musica sacra.

Il signor d'Alembert ed il Millin dicono « Pergolesi rapito troppo presto a danno del progresso dell'arte », e lo chiamano il Raffaello della musica, che come lui non ebbe altra guida che la natura, la quale siegue ed imita nei suoi differenti caratteri, con vivacità, grandezza e sublimità; nè ad altro scopo mirò che a quello di rappresentarla al vivo, dotato com'egli era di un cuore sensibile e di squisito sentire. Maneggiò con facilità incomparabile i diversi stili, mostrandosi grave, maestoso e sublime nello *Stabat;* vivo, impetuoso e tragico nell'*Olimpiade* e nell'*Orfeo;* stupendo nell'*Achille in Sciro*. Ei condusse la musica teatrale al sommo e perfetto grado per quel tempo, e produsse quell'incanto che seduce e rapisce il cuore. Nella *Serva Padrona*, capolavoro di eleganza e di verità comica, fu grazioso e piccante. Ivi il genio del musicista trionfa della monotonia di due personaggi che non lasciano mai la scena, e di un'orchestra ridotta alle semplici proporzioni del quartetto. Il successo strepitoso di questo intermezzo fu il più splendido e compiuto che Pergolesi abbia ottenuto nella breve sua vita.

Marmontel disse che quest'opera giocosa servì di scuola ai Francesi, i quali ignoravano che la commedia potesse essere avvivata dalla musica, il che impararono dalla *Serva Padrona*.

Giangiacomo Rousseau, parlando del duetto della *Serva Padrona: Lo conosco a quegli occhietti*, che egli riguarda e propone come un vero tipo del genere, così si esprime: « Je « le citerai hardiment comme un modèle de chant agréa- « ble, d'unité de melodie, d'harmonie simple, brillante et « pure, d'accent de dialogue et de goût, auquel rien ne « peut manquer, quand il sera bien rendu, que des auditeurs « qui sachent l'entendre et l'extimer ce qu'il vaut. ». Ed in altro sito parlando del Pergolesi ha detto che fu tra i primi compositori che abbiano fatto veramente musica; il che i maestri anteriori non avevano non solo eseguito, ma neanche immaginato, essendo l'antica musica pochissimo melodica, troppo artifiziosa, e ripiena di contropunto.

Il citato signor de Villars, parlando del *Recitativo* che Rousseau chiama *une déclamation harmonieuse*, e di quello della *Serva Padrona* in particolare, dice: « Le récitatif de Pergo- « lesi, qui a servi de modèle à Mozart, à Cimarosa, à Ros- « sini, joint tout l'incisif à la vérité de la parole de Molière: il est à la comédie ce que, plus tard, le récitatif de « Gluck sera à la tragédie: c'est à dire, l'accent vrai, « convenant parfaitement et uniquement au mot (1). »

Noi terminiamo questa biografia colle parole commoventi

(1) Dopo un secolo e più anni, che tutte le passioni sono morte, cessate le guerre per molto tempo guerreggiate fra le due musiche francese ed italiana, e le accanite dispute tra i Gluchisti ed i Piccinisti, spente del pari le personalità, i ragionamenti parziali, ed anche le ingiurie sullo stesso soggetto, tirando un velo sul passato, l'erudito uomo di lettere sig. De Villars, animato dal solo scopo dell'incremento dell'arte, nel suo opuscolo *La Serva Padrona, son apparition à Paris en 1752, son influence, son analyse* ec. ec. fa un'accuratissima disamina di questo famoso *intermezzo* a gloria del nostro Pergolesi ed in onore della Scuola Musicale di Napoli.

del Presidente de Brosses ricavate da una delle sue Lettere istoriche e critiche sull'Italia, scritte nel 1739 e pubblicate nell'anno VII della repubblica. « Parmi tous les musiciens, « mon auteur d'affection est le Pergolesi. Ah! le joli génie, « simple et naturel! On ne peut pas écrire avec plus de fa- « cilité, de grâce et de goût. Consolez-moi dans mon affli- « ction, j' en ai grand besoin : mon pauvre favori vient de « mourir à Puzzuoli près de Naples de la poitrine, à l'âge « de vingtsix ans. »

Come Raffaello che moriva nel mezzo del camin della sua vita producendo il più portentoso lavoro d'arte che mai pensiero umano avesse concepito, la *Trasfigurazione*, Pergolesi anche moriva nei suoi verdissimi anni scrivendo sul letto di morte le ultime commoventi note dello *Stabat*. Però il Sanzio contemplando la sublime opera sua, che lasciò non interamente finita, e compiacendosene tra'suoi discepoli, diceva con l'orgoglio che dà la coscienza del sapere: *Questo mio quadro sarà il primo quadro del mondo* (1). E ne aveva ben ragione, perchè tre secoli e mezzo decorsi dalla sua morte sino ad oggi non hanno cessato di attestarlo, nè cesseranno di attestarlo i secoli venturi. Il Pergolesi al contrario, credendo debole e di poco valore dovesse venir giudicata la sua composizione, e colla niuna opinione che aveva di se, tutto umile ed addolorato diceva: *Questo povero mio* Stabat, *che largamente mi hanno pagato dieci ducati, non vale neanche dieci baiocchi*. Il gran pittore pronosticò bene dell'opera sua: la troppa modestia del gran musicista gli fece giudicar male della propria, che pure il mondo, è già quasi un secolo e mezzo, ha proclamato per capolavoro inimitabile e che nel suo genere vale la *Trasfigurazione*.

(1) Raffaello, morto, fu esposto, per disposizione di Leone X, sotto il suo quadro, il più bel trofeo di quel letto mortuario. La *Trasfigurazione*, divina più che umana creazione, che lasciò incompiuta, come scrisse il Vasari, fu portata a compimento dopo la sua morte dai suoi prediletti discepoli.

Di quanti miracoli di arte non avrebbero ancora arricchito il mondo questi due grandi genii, se più lunga fosse stata la loro dimora su questa terra!!!

Grazie alle cure del già nominato cav. Domenico Corigliano dei Marchesi di Rignano, un monumento fu innalzato nella Cattedrale di Pozzuoli alla memoria dell' illustre artista, e nel luogo ove riposano le sue ceneri si legge la seguente iscrizione:

JOANNI BAPTISTÆ PERGOLESIO
DOMO ÆSI
QUI AB ÆTATE PRIMA
NEAPOLIM MUSICÆ ADDISCENDÆ STUDIO CONCEDENS
IN COLLEGIUM SUB TITULO PAUPERUM JESU CRISTI ADSCITUS
MUSICIS FACIENDIS MODIS
SUOS INTER ÆQUALES LONGE PRÆSTITIT
PUTEOLIS DECESSIT XVII. KAL. APRILIS ANNO MDCCXXXVI
QUO VALETUDINIS CAUSSA SECESSERAT
VIXIT AN. XXVI. MENS. II. DIES XIII.
DOMINICUS CORIGLIANUS
EX MARCHIONIBUS RIGNANI EQUES HIEROSOLYMITANUS
NE CLARISSIMI VIRI MEMORIA INTERCIDERET
MON. P.
CAROLO ROSINIO EPISCOPO PUTEOLANO ANNUENTE

Composizioni di Giovan Battista Pergolesi esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1° *San Guglielmo d'Aquitania*, oratorio sacro in tre atti (anno 1731).

2° *Sallustia*, opera seria in tre atti (anno 1731).

3° *Lo Frate Nnammorato*, opera buffa in tre atti, Napoli, Teatro Fiorentini (anno 1732).

4° *La Serva Padrona*, intermezzo, parti 1ª e 2ª, Napoli, Teatro S. Bartolomeo (anno 1733) (1).

(1) La partitura di questo intermezzo è stata pubblicata a Parigi presso Lachevardière, e se n'è fatta un'edizione con traduzione in francese presso Leduc.

5° *Il Prigioniero Superbo*, opera semiseria in tre atti, Teatro S. Bartolomeo (anno 1733).

6° *La Contadina astuta* ossia *Livietta e Tracollo*, intermezzo, parti 1ª e 2ª, Teatro S. Bartolomeo (anno 1734).

7° *L'Adriano in Siria*, opera seria in tre atti, Napoli, Teatro S. Bartolomeo (anno 1734).

8° *Il Flaminio*, opera buffa in tre atti, Napoli, Teatro Nuovo (anno 1735).

9° *L'Olimpiade*, opera seria in tre atti, Roma, teatro Argentina (anno 1735).

10° *Messa* a due cori e più strumenti in *re* terza maggiore.

11° Altra a due cori e più strumenti in *fa* terza maggiore.

12° Altra a quattro voci in *fa* terza maggiore col solo basso.

13° Altra a cinque voci con più strumenti in *fa* terza maggiore.

14° *Kyrie* a quattro voci con più strumenti in *fa* terza maggiore.

15° *Dixit Dominus* a due cori con più strumenti in *re* terza maggiore.

16° *Miserere* a quattro voci con violini, viola e basso in *do* terza maggiore.

17° *Confitebor* a cinque voci con violini, viola e basso in *do* terza maggiore.

18° *In hoc die*, mottetto a cinque voci e più strumenti in *re* terza maggiore.

19° *In coelestibus regnis*, antifona per voce di contralto con violini e basso in *re* terza maggiore.

20° *Sicut erat* a quattro voci con più strumenti in *re* terza maggiore.

21° *Domine ad juvandum* a cinque voci e più strumenti in *sol* terza maggiore.

22° *Laudate* a cinque voci con più strumenti in *re* terza maggiore.

23° *Salve Regina* per voce di soprano con violini, viola, basso ed organo in *do* terza maggiore.

24° *Stabat Mater* per voci di soprano e contralto con violini, viola e basso in *fa* terza minore.
25° Parafrasi dello *Stabat* in italiano a quattro voci col solo basso in *fa* terza minore.
26° *Ove tu ben mio non sei*, cantata con violini, viola e basso.
27° *Chi non ode e chi non vede*, cantata idem.
28° *Euridice ah! dove sei*, cantata idem.
29° *A te torna il tuo Fileno*, cantata idem.
30° *Dite che ogni momento*, cantata col solo basso.
31° Arie diverse con violini, viola e basso, num. 20.
32° Duetti diversi con violini, viola e basso, num. 12.
33° *Vado a morir ben mio*, terzetto con violini, viola e basso.
34° *Cieco che non vid' io*, con violini, viola e basso.
35° Scherzo coi Cappuccini di Pozzuoli per voci di tenore e basso in *sol* terza maggiore.
36° Dodici sonate per due violini e basso.
37° Concerto per violino con accompagnamento di due violini, viola e violoncello.
38° Solfeggio con accompagnamento di pianoforte.
39° Solfeggi a due ed a tre voci.

N. B. Il *Kyrie* (num. 14) a quattro voci e orchestra è stato stampato e pubblicato a Vienna presso Haslinger. — La *Messa* (num. 13) a cinque voci e orchestra si trova manoscritta in quasi tutte le biblioteche.—Il *Miserere* (numero 16) a quattro voci e orchestra fu stampato a Parigi presso Pleyel.—La *Salve Regina* (num. 23) venne stampata a Parigi presso Leduc, è se n'è fatta anche una seconda edizione.—Lo *Stabat Mater* (num. 24) fu stampato a Parigi presso Bonjour e presso Porro; a Lione presso Carnaud; ed un'edizione coll'aggiunta fatta da Paisiello degli strumenti da fiato è stata pubblicata a Parigi da Troupenas. Inoltre di questa celebre composizione si sono fatte a Parigi cinque edizioni

con accompagnamento di pianoforte da Pleyel, Leduc, Sieber, Carli e Pacini. Schwickert ha dato a Lipsia un'edizione compiuta dello *Stabat* con parole tedesche; un'altra edizione con parole tedesche e latine è stata pubblicata con accompagnamento di pianoforte di Klage dall'editore Cristiani in Amburgo; e finalmente Hiller ha parodiato la Passione di Klopstock sopra la musica dello *Stabat* accomodata per quattro voci con l'aggiunta degli oboè e de' flauti.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie.

1° *Dixit* a quattro voci con due violini, viola, basso ed organo.— 2° *Confitebor* a quattro voci. — 3° *Domine ad juvandum.* — 4° *Laetatus* a cinque voci. — 5° *Laetatus sum* a quattro voci, due soprani e due bassi. — 6° *Laudate* a voce sola con istrumenti. — 7° *Dies irae* per soprano e contralto con violini, viola e basso. — 8° *Tuoni ecclesiastici* coi loro versetti. — 9° Messa a due voci ed organo, presso i PP. dell'Oratorio in Napoli. — 10° Messa a quattro voci con orchestra in *re*, presso il signor Fetis. — 11° *Confitebor* a due voci, presso il principe d'Avellino in Napoli. — 12° *La Natività*, oratorio in due parti. Le altre opere teatrali delle quali oltre le sopraccennate si conoscono i titoli, sono: — 13° *Amor fa l'uomo cieco*, opera buffa in un atto.— 14° *Recimero*, opera seria in 3 atti. — 15° *Il Maestro di musica.* (La partizione di quest'opera tradotta in francese è stata stampata in Parigi sotto il titolo *Le Maître de musique*).—16° *Il Geloso schernito.* — 17° *Orfeo*, cantata a voce sola con orchestra. Choron, come abbiamo detto, ha fatto stampare la partitura di questa cantata. — 18° *Il Giasone*, cantata a cinque voci. — 19° *L'Issipile.*— 20° Raccolta di cantate stampate in Londra

RIASSUNTO

PEL CONSERVATORIO

CHIAMATO

DE' POVERI DI GESÙ CRISTO

Digitized by Google

QUADR

DEI MAESTR

NUMERO PROGRESSIVO	NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE				
		NASCITA		MORTE		
		LUOGO	DATA	LUOGO	DATA	ETÀ
1.°	Fago Nicolò	Taranto	1674.....	Napoli	....	..
2.°	Greco Gaetano	Napoli	1680.....	.....	....	..
3.°	Durante Franc.	FrattaMagg.e	1684, 15 mar.	Napoli	1755, 13 ag.	72
4.°	Gallo Ignazio	Napoli	1689.....	Napoli	....	..
5.°	Vinci Leonardo	Strongoli	1690.....	Napoli	1732.....	42
6.°	Cotumacci Carlo	Napoli	1698.....	Napoli	1775.....	77
7.°	Prota Giuseppe	Napoli	1699.....	.....	....	..
8.°	Pergolesi G.Bat.	Jesi(Romagna)	1710, 4 genn.	Pozzuoli	1736, 16mar.	26

SINOTTICO

COMPOSITORI

INDICAZIONI ARTISTICHE				
AMMISSIONE nel Conservatorio	USCITA dal Conservatorio	MAESTRI da cui hanno appreso	PRIMA COMPOSIZIONE CONOSCIUTA	
			DATA	TITOLO
1685	1697	Scarlatti Alessan. Provenzale Franc.	....	*Eustachio*, dramma tragico
....	....	Scarlatti Alessan.	....	Litanie a 4 voci con violini, viole, basso ed organo.
....	....	Greco Gaetano Scarlatti Alessan.	1719	*La Cerva assetata*, oratorio sacro (1).
....	....	Scarlatti Alessan.	....	
....	....	Greco Gaetano	1719	*Lu Cecato fauzo* (2).
....	....	Greco Gaetano Scarlatti Alessan.	....	
....	....	Scarlatti Alessan.	....	
1717	1729	Matteis Domenico Greco Gaetano Durante Francesco De Feo Francesco	1731	*S. Guglielmo di Aquitania*, con alcuni intermezzi buffi (3).

Note al quadro precedente.

(1) Cantato nella Casa de' PP. delle Scuole Pie alla Duchesca.

(2) Titolo in dialetto napoletano che vale *Il cieco falso*, rappresentato in Napoli al teatro dei Fiorentini.

(3) Rappresentato in Napoli nel Chiostro di S. Agnello maggiore, per onesto ricreamento de' giovanetti che frequentavano le Congreghe de' PP. Filippini.

Digitized by Google

CONSERVATORIO

DETTO

DI SANT' ONOFRIO A CAPUANA

Digitized by Google

DOMENICO GIZZI

Questo celebre professore di canto e compositore di gran merito, nacque in Arpino, amena ed industre città nell'Italia meridionale, da onesti genitori, nell'anno 1680, o secondo Fétis nel 1684. Da fanciullo mostrò grande inclinazione per la musica, e l'Angelio di lui compatriota, maestro di cappella, e già allievo del Carissimi romano, rilevando tale propensione, quantunque vecchio, prese piacere a sviluppare le felici disposizioni del giovinetto Gizzi, e gl'insegnò i principii di questa scienza, animandolo a recarsi in Napoli per apprenderla a perfezione in uno de' Conservatorii di Musica. Gizzi nel 1692 entrò in quello di S. Onofrio, diretto allora da Alessandro Scarlatti, da cui imparò il contropunto, e divenne il compagno di Porpora e del Durante. Bene istruito all'uscire dal Conservatorio, si dedicò da prima alla composizione, e scrisse pregiatissime musiche per chiesa e per camera; ma Scarlatti avendo conosciuto in lui le qualità inerenti ad un buon maestro di canto, lo consigliò, anzi l'indusse ad aprire una scuola speciale per l'arte del cantare. Gizzi intese il suo dotto maestro, e nel 1720 aprì la sua scuola, in appresso divenuta celebre, dalla quale uscirono Francesco de Feo e l'ammirabile sopranista Giuseppe Conti che per riconoscenza al suo maestro prese il soprannome di *Gizziello*. Gioacchino

Gizzi, educato a buona scuola, aveva atteso molto nella musica allo studio della natura; quindi le sue produzioni parlavano al cuore, ed eran piene di estro e spontaneità. Aveva

una bellissima voce di tenore, ed un'ottima comunicativa, perlochè gli allievi suoi riuscivano tutti eccellenti nel canto. Verso il 1740 Gizzi lasciò di dare le sue lezioni e si ritirò nel suo paese natale, ove cinque anni dopo morì nel 1745.

Secondo il Villarosa scrisse una messa in cui cantò il Gizziello.

DOMENICO TERRADELLAS (1)

Nacque in Barcellona al principio del 18° secolo. Ignorasi il giorno preciso della sua nascita; si conosce solo essere stato battezzato il 13 febbraio 1711 nella cattedrale di detta città. Fece i suoi primi studii di musica in un convento, ed il suo gusto passionato per questa bell'arte gli svegliò il desiderio di venire in Italia per prendere lezione da qualche gran maestro. Un negoziante amico del padre lo condusse in Napoli, e fu ben raccomandato all'ambasciatore di Spagna, per mezzo del quale ottenne di essere ammesso come alunno nel Conservatorio di S. Onofrio, diretto allora da Francesco Durante. Dopo molti anni, compiuti i suoi studii sotto la direzione di questo dotto maestro, cominciò a porsi nell'arringo della composizione drammatica, e pervenne con l'ingegno e l'indefesso zelo ad essere uno dei migliori compositori del secolo decimottavo. Le suo prime opere ebbero brillante successo, e presto lo misero in voga grandissima. Scrisse in Roma pel teatro delle Dame il dramma serio *Astarte* rappresentato nel 1736, e nello stesso anno l'*Artaserse* pel real teatro di S. Carlo in Napoli. In quest'opera rivelò un genio felice, raro talento per l'espressione, gusto per l'armonia superiore ai suoi tempi, e si mostrò più vigoroso di Adolfo Hasse, del quale sembrava avere adottato la maniera delle melodie, avvicinandosi non poco al De Majo ed al Jommelli per l'energia e la grandiosità del concetto e dello stile.

(1) Così si scrive in spagnuolo, e si pronunzia *Terradeglias*.

Nel 1740 scrisse in Roma una parte del *Romolo* del Latilla, e poi l'*Artemisia*, opera in tre atti, notevole per l'invenzione. L'*Issifile* rappresentata in Firenze nel 1742 non riuscì punto; ma nell'anno appresso si prese una splendida rivincita colla *Merope*, bellissima composizione nella quale l'ingegno del musicista erasi pienamente svolto. Chiamato in Londra nel 1746, scrisse il *Mitridate* e poi il *Bellerofonte*, opere in tre atti che ebbero felicissimo successo (1). Passando per Parigi volle assistere alla rappresentazione di una grande opera, e sentendo i gridi e gli urli che in quel tempo soprattutto erano in gran moda in quel paese, vedendo come il pubblico accoglieva ed acclamava freneticamente quegli eccessi convulsivi, disse: *Bisogna convenire che i Francesi hanno le orecchie di corno* (2).

Di ritorno in Italia, nel corso del 1747 ottenne il posto di maestro di cappella nella Chiesa di S. Giacomo in Roma, e da quel tempo si stabilì in quella città. Si volle che fosse morto di dispiacere. L'aneddoto tristissimo che in sul proposito della morte di Terradellas racconta la *Gazzetta di Lipsia* di quel tempo, aneddoto ingiurioso tanto pel carattere, quanto per l'ingegno di Jommelli, è pura e maligna invenzione, è un'evidente falsità. In quella è detto che l'opera del compositore spagnuolo, *Sesostri*, rappresentata in Roma nel 1751, aveva avuto un gran successo, mentre quella di Jommelli, di

(1) Le arie di queste due opere furono stampate in Londra, ed un anno appresso il Terradellas pubblicò una raccolta di dodici arie e duetti italiani in partitura. Questi sono estratti dalle opere dell'autore rappresentate fino a quel tempo.

(2) Roussean, nella sua Lettera sulla musica francese, riporta che Terradellas, parlandogli una volta di alcuni *Mottetti* da lui composti, in dove avea messo dei *Cori* accuratamente lavorati con gran maestria, arrossiva di averli fatti così belli, scusandosi sulla sua giovinezza. Altre volte egli diceva: *Io amavo a far il fracasso; cerco adesso far della musica*. Nel Dizionario della musica, dice lo stesso Rousseau che il genio guidò questo compositore nel santuario del buon gusto e dell'espressione.

lui rivale, era stata unanimamente riprovata ed era interamente caduta; ma che però il trionfo ottenuto l'avea pagato a carissimo prezzo, perchè il corpo del Terradellas fu trovato nel Tevere tutto traforato di pugnalate, ed il popolo romano (sempre secondo quel giornale) addebitava quella morte al Jommelli, che aveva voluto vendicare l'affronto fatto alla sua opera con un assassinio; ed avrebbe fatto coniare una medaglia in onore di Terradellas, ove egli era rappresentato sopra un carro tirato da Jommelli come schiavo; e per non lasciar alcun dubbio sulla parte che questi avrebbe avuto nell'assassinio del suo rivale, vi avessero fatto incidere al rovescio della medaglia queste parole di un recitativo dell'ultima opera di Jommelli: *Io son capace!* Però questa strana e funesta storia è tanto falsa, quanto odiosa, ingiusta e nauseante; perchè vedesi Jommelli continuare ad abitare tranquillamente Roma sino al 1754, cioè a dire tre anni dopo la morte del Terradellas: cosa incompatibile se vero fosse stato l'orrendo attentato di cui calunniosamente viene incolpato, o se i Romani avessero potuto solamente sospettarlo autore di esso. Jommelli, napolitano puro sangue, uomo di cuore, di sani principii religiosi e di miti costumi, che amava la musica colla febbre di grande artista qual era, cercava al pari di tutti i sommi ingegni emulare i suoi contemporanei; ma abbassarsi ad odiarli, giammai..... e poi assassinarli!!!! Ripugna ogni credenza alla nefandezza di tanto infernale invenzione.

L'infelice Terradellas morì nel 1751 nell'età ancor giovine di circa quarant'anni. Lasciò manoscritta una *Messa* a quattro voci, e l'oratorio *Giuseppe riconosciuto*.

Composizioni di Domenico Terradellas esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1° Solfeggio con accompagnamento di pianoforte.
2° *Tremate si tremate*, aria con più strumenti.

3° *Quella fede che si estinse*, aria con violini, viola e basso.
4° *Di spavento già smania l' altero*, aria idem.
5° *Non sperar che cangi affetto*, aria idem.
6° *Perfido sempre intorno*, aria col solo basso.
7° *Dove si vide mai*, aria idem.
8° *Un bel gentil sembiante*, cantata con violini, viola e basso.

GAETANO LATILLA

Nato in Bari nelle Puglie (1) nel 1713. Da prima imparò la musica nella scuola della Chiesa Cattedrale di quella città; poi venne in Napoli, ed ammesso nel Conservatorio di S. Onofrio, terminò la sua educazione musicale sotto la direzione di Domenico Gizzi.

All' età di 24 anni uscì dal Conservatorio, e nei primi mesi del 1738 fece rappresentare la sua prima opera, *Demofoonte*, in Napoli, ed il successo favorevolo che n' ebbe lo mise tanto in buona vista, che nel medesimo anno fu chiamato in Roma per comporre il suo *Orazio*, che molto incontrò il gusto del pubblico, procacciandogli protettori che gli aprirono le porte della Scuola di Santa Maria Maggiore. Nel 31 dicembre dello stesso anno fu ammesso come secondo maestro di cappella e coadiutore del Cannicciari. Ma sopraffatto da lunga malattia che non gli permetteva di adempiere tutte le obbligazioni inerenti alla sua carica, agli 8 aprile del 1741 fu ringraziato, e ritornò in Napoli per ristabilirsi nella salute. La sua convalescenza fu lunga e fastidiosa:

(1) Il Marchese di Villarosa e Bertini scrissero essere Latilla nato in Napoli nel 1710, senza dire donde avessero rilevato una tale notizia. A noi piace meglio attenerci all' opinione del Fétis, e milita a creder ciò la plausibile ragione, che essendo il Latilla zio del gran Piccini, è più naturale supporre che fosse nato in Bari, patria di costui, piuttosto che in Napoli, anche perchè si dice che avesse avuto i primi rudimenti musicali nella Cattedrale di quella città e non di questa.

dopo qualche mese potè riprendere i suoi studii, e nel periodo di venti e più anni continuò a scrivere con successo per i principali teatri d'Italia.

Nel 1756 fu nominato maestro del coro del Conservatorio della Pietà in Venezia, ed il 16 marzo del 1762 ottenne il posto di secondo maestro della Ducal Cappella di S. Marco in sostituzione di Galluppi elevato al posto di primo maestro. Il suo stipendio non era che di 120 ducati per anno. Nel mese di gennaio del 1765 ebbe un aumento di ducati 40, ma non ottenne mai di giungere alla somma di ducati 200 che era il compenso del primo organista. Contrariato e ferito nell'amor proprio per un'ingiustizia che il suo merito e lo zelo che metteva nell'esercizio delle sue funzioni avrebbero dovuto risparmiargli, diede la sua dimissione nel mese di giugno del 1772, e si allontanò da Venezia col fermo proposito di non più ritornarvi. Burney, che vide Latilla in quella città nel 1770, dice aver trovato in lui un uomo istruito nella musica antica e moderna, di carattere molto originale, ma semplice e di gran bontà.

Di ritorno in Napoli verso la fine del 1772, vi permaneva ancora nel 1785.

Allorchè vi giunse, Ferrari lo prese per suo maestro di composizione, ed a lui dobbiamo alcuni particolari interessanti sul carattere e le abitudini del suo maestro, che ha pubblicato nelle sue memorie (1).

(1) Questo aneddoto sì piacevole ed interessante si è rinvenuto nella vita di Giacomo Gottifredo Ferrari, stampata in Londra nel 1830, 2 vol. in 12.

« Latilla, dice il Ferrari, era abilissimo nell'arte del contropunto, ma nelle sue abitudini mostrava di essere un vero lazzarone. Purchè possedesse quanto bisognava per comprare un *piatto di maccheroni*, era soddisfatto. Il prezzo delle sue lezioni era di un carlino (42 centesimi) per un Napolitano, di duo carlini per un forastiere in generale, e di tre per un Inglese. Come straniero, continua il Ferrari, io gli offrii due carlini. No! dissemi, voi siete *Tirolese*, e siccome *Tirolese* rima con *Inglese*, dovete pagare come il vostro amico sir Tom-

Latilla morì alcuni mesi dopo il 1788.

Pochi compositori della Scuola Napolitana di quel tempo erano corretti nello stile come lui. Scrisse molte musiche per chiesa stimate di gran merito, e di altre sue opere teatrali, oggidì dimenticate, s'ignorano finanche i titoli.

Essendo giovine volle rivaleggiare con Jommelli, ma conservò la maniera semplice e seria della scuola dello Scarlatti. Gl'Italiani lo stimarono come uno dei migliori contropuntisti di quell'età.

I. Composizioni di Gaetano Latilla esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1° *Antigone*, opera seria in tre atti, Napoli, S.Carlo (1775).

Arie per voce di soprano con violini, viola e basso come sieguono:

2° *Va dal superbo e digli*,
3° *Armato a farmi danno*,
4° *Povera mia bellezza*,
5° *Siete troppo sventurati*,
6° *Quando parto e non rispondo* (1737).
7° *Se mai vedi il mio tesoro*, rondò (1771).
8° *Non so se la speranza*, aria con più strumenti.
9° Solfeggio per voce di soprano con accompagnamento di pianoforte.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie.

1° *Demofoonte*, Napoli 1738 — 2° *Orazio*, Roma 1738 e Venezia 1743.—3° *La finta Cameriera*, Napoli 1743.—4° *La gara per la gloria*, Venezia 1744.—5° *Griselda*, Roma 1747.— 6° *Madama Giana*, con Galuppi, idem. — 7° *Amore in tarantola*, idem 1750.— 8° *La Pa-*

maso Atwood. Non vi era niente a rispondere a questo argomento: io mi rassegnai, e non ebbi che a lodarmi e compiacermi di aver trovato un maestro sì dotto. »

storella al Soglio, idem 1751. — 9° *Gl' Impostori*, 1751. — 10° *L' opera in prova alla moda*, 1751. — 11° *L' Isola d' Amore*. — 12° *Urganostocor*, 1752. — 13° *L' Olimpiade*, 1752. — 14° *Alessandro nell' Indie*, 1753. — 15° *Amore artigiano*, 1761. — 16° *Merope*, 1763. — 17° La *Giardiniera Contessa*, intermezzo. — 18° *La Commedia in Commedia*. — 19° *D. Calascione*. — 20° *La Buona figliuola creduta vedova*, Venezia 1766. — 21° *L' Onnipotenza e la Misericordia Divina*, oratorio. — Scrisse ancora delle arie e tre sinfonie.

NICOLA JOMMELLI (1)

Figlio di Francesco Antonio e di Margherita Cristiano, nacque in Aversa il dì 10 settembre 1714 (2). Il padre, ricco negoziante, pensò di dare al figlio una decente e gentile educazione, per nobilitarne e migliorarne la condizione. Gli fece da prima apprendere le umane lettere, ed indi da un sacerdote canonico capocoro di quella cattedrale, per nome Mozzillo o Muzzillo, gli fece insegnare i principii della musica. Dopo qualche tempo il buon prete disse al padre che il figlio mostrava gran vocazione e moltissima disposizione per quest'arte, e che perciò lo consigliava di mandarlo a Napoli in qualche Conservatorio. Nel 1730 fu messo adunque in quello di Sant' Onofrio (3), e vi ricevè le prime lezioni da Francesco

(1) In questa biografia ci siamo principalmente attenuti per la parte storica all' *Elogio del Jommelli* scritto da Saverio Mattei, anzichè al Villarosa che non ha ben seguito l'ordine cronologico e spesso è riuscito inesatto. Il Mattei fu contemporaneo ed amico del Jommelli, e ci pare che meriti piena fede, e senza pruova in contrario non ci siamo da lui allontanati.

(2) In questo stesso anno nacque Cristoforo Gluck. Abbiamo sott'occhio la fede di battesimo del Jommelli della parrocchia di S. Antonio di Aversa.

(3) Erra il Mattei dicendo che fu in quello dei Poveri di Gesù Cristo, perchè si legge in una breve biografia che trovasi avanti la messa dei defunti scritta nel Vittemberga nell'anno 1756, che si con-

Durante. Dopo qualche anno, per disturbi avvenuti in quel Conservatorio, ne fu dal padre tolto e posto in quello della Pietà dei Turchini, ove insegnavano Prota, Fago, Mancini e De Feo, artisti distintissimi della grande scuola del Canto italiano, dall'ultimo dei quali finì di apprendere il contropunto e la composizione; e Leonardo Leo dopo qualche tempo gli diè consigli sullo stile drammatico e religioso; anzi egli stesso asserisce che dal gran Leo imparò il sublime della musica. Costui, già uomo di una riputazione bene stabilita e superiore all'invidia, in occasione del concerto d'una cantata del Jommelli avvenuto nel 1736 in casa della signora Barbapiccola, alla quale egli dava lezione, trasportato dal piacere, disse che in breve quel giovinetto sarebbe stato l'ammirazione dell'Europa intera; e più volte andò a sentire l'esecuzione della prima opera teatrale del Jommelli che di poi fu rappresentata al Teatro Nuovo, ripetendo sempre che i suoi presagi si sarebbero ben presto avverati. Questa prima opera, che il Jommelli scrisse all'età di anni 23 nel 1737 pel Teatro Nuovo di Napoli, era intitolata l'*Errore Amoroso*; ma siccome asserisce Piccini, egli aveva sì poca fiducia nel successo di questa sua prima produzione teatrale, che pensò di farla rappresentare sotto il finto nome di *Valentini*. Il favore con cui venne accolta l'opera lo decise di poi a palesare il suo vero nome, e se ne infiammò talmente il suo genio, che da quel momento si dedicò con ardore alla composizione drammatica. Nel 1738 scrisse pel

serva in questo Archivio: « Nicola Jommelli nacque in Aversa agli 10 « settembre 1714. Studiò prima nel suo paese sotto di un sacerdote « maestro di Musica di quella cattedrale, indi in Napoli nel *Conser-* « *vatorio di Sant'Onofrio* sotto Durante e Ignazio Prota; poi pas- « sato in quello della Pietà sotto il famoso Leonardo Leo ecc. » Si ha puranche dalle tradizioni degli antichi Conservatorii di età in età tramandate ed arrivate sino a noi, che per inconvenienti avvenuti nel Conservatorio di S. Onofrio, il padre di Jommelli lo fece di là uscire ed entrare in quello della Pietà dei Turchini, ove apprese dal Mancini, da De Feo e dal dottissimo Leonardo Leo.

teatro dei Fiorentini l'*Odoardo* con maggior successo, e la fama cominciò a divulgare il suo nome al di fuori; onde chiamato in Roma nel 1740, protetto dal Cardinale di York, compose col più felice successo il *Ricimero* pel teatro Argentina, e nell'anno seguente l'*Astianatte*. Nello stesso anno fu chiamato in Bologna a scrivere l'*Ezio*. Arrivato appena in quella città, si presentò al dotto Padre Martini, pregandolo di ammetterlo nel numero de'suoi scolari. Il Martini gli diede un soggetto di fuga, il quale dal Jommelli venne trattato con tale maestria, che quegli nell'osservarlo bruscamente gli disse: « Chi siete voi che venite a beffarvi di me? Non ho nulla da insegnarvi: voi ne sapete quanto me! » Al che rispose modestamente il giovine Jommelli: « Sono io che desidero e vengo ad imparar da voi. Sono il maestro che deve scrivere l'opera in questo teatro, e perciò imploro l'alta vostra protezione. » — « È un grande onore per questo teatro, riprese a dire il Martini, avere un compositore valente e filosofo quale voi siete; ma gran disgrazia la vostra di perdervi nel Teatro e di trovarvi in mezzo ad una turba d'ignoranti corruttori della musica. »

Jommelli confessava di poi d'avere molto imparato da quell'illustre maestro, e specialmente l'arte di uscire da qualunque imbarazzo in cui avesse potuto trovarsi nella composizione e di ripigliare nuovamente il cammino quando credeva di averlo perduto: espressioni sincere, dice Saverio Mattei, da lui medesimo spesse volte ripetute, da lui che egualmente confessava che il Martini non aveva genio, ma suppliva con l'arte laddove mancava la natura.

Dopo aver dato nel 1746 a Roma la *Didone*, ritornato in Napoli, scrisse pel Real Teatro di S. Carlo l'*Eumene* ch'ebbe un successo prodigioso.

Venne poscia chiamato in Venezia a scrivere la *Merope*. La riuscita di quest opera eccitò tali trasporti di ammirazione, che il governo per tenerlo legato a quella repubblica lo nominò maestro direttore del Conservatorio delle donzelle

povere, detto l'*Ospedaletto*. Quivi scrisse i primi pezzi di musica sacra, e tra gli altri meritano di essere rammentati una *Messa* a quattro voci, due di soprano e due di contralto, ed un *Laudate pueri* ad otto voci e due cori, cioè, quattro soprani e quattro contralti, considerato come una delle migliori produzioni in questo genere, la cui esecuzione dopo tanti anni riesce tuttavia di ammirazione e diletto ai profani ed ai dotti, essendo un capolavoro di espressione, di armonia, di buon gusto e di sapere. Grandi applausi s'ebbe pure il suo *Gioas*, che si replicò infinite volte nelle case private, ne' monasteri e nelle chiese, dove per ossequio alla liturgia si tradusse la poesia italiana in un brutto latino imitando il metro italiano.

In quel tempo morì il celebre Leo e vacò il posto di maestro della Real Cappella di Napoli. Apertosi un concorso, le carte furono mandate ad esaminare al Jommelli, che fuori di Napoli e ben provveduto di uno stato onorevole, non poteva non essere imparziale, oltre che le carte non si poteano riconoscere di chi fossero. Il Jommelli, diè la preferenza a quella che poi si trovò essere di Francesco Durante, *avendo il piacere*, dice il Mattei, *un giovine di 34 anni di essere giudice di un maestro accreditato e celebre caposcuola*, ed aggiungeremo noi, di uno che era stato il suo primo maestro.

Ritornato in Napoli nel 1748, vi rifece l'*Ezio*, e scrisse l'*Amore in maschera* pel teatro dei Fiorentini; e richiamato a Roma nell'anno seguente, diede all'Argentina l'*Artaserse*, compose alcuni intermezzi pel teatro Valle, e l'oratorio *La Passione* a richiesta del cardinale di York suo protettore, produzione che per l'eleganza e sublimità, specialmente nei duetti e nei cori, rese il nome di Jommelli immortale, e nella quale è degna d'osservazione l'inarrivabile sinfonia così ben adatta al soggetto, imitata poi da tanti in simili occasioni, ma non mai superata. In Roma fu nominato maestro coadiutore del Bencini, maestro di S. Pietro.

Chiamato in Vienna nel 1749 (1) per iscrivere l'*Achille in Sciro* e la *Didone* (2), fu incredibile il piacere del Jommelli di avvicinarsi al gran Metastasio onde averne consigli, come quegli che co' suoi lavori aveva contribuito alla perfezione del melodramma. Con lui passò il tempo che dimorò in Vienna, e vuolsi che Jommelli stesso dicesse di aver molto più appreso dalla conversazione di quel valente poeta, che dalle lezioni di Durante, di De Foo, di Leo e dello stesso Padre Martini.

Questa assertiva trovasi riportata dal Mattei; ma io sono indotto a credere che non sia esatta e che dal dotto Mattei sia stata alquanto alterata per proprio conto, a fin di far meglio valere una sua opinione, cioè che i consigli dei letterati e dei critici molto possono sulla manifestazione artistica de'musicisti. Io penso che Jommelli avesse troppo buon senso per confondere cose, che ben debbono sempre cammina-

(1) Il Fetis pone questa andata a Vienna nel 1745; e dà torto al Mattei che la pone come noi nel 1749: ma la data del 1749 è resa certa dalla lettera del Metastasio alla Belmonte di cui più innanzi portiamo un brano, e che ha appunto la data del 13 dicembre 1749. Forse il Fetis confuse la *Didone* data a Vienna con quella data a Roma nel 1746.

(2) Questa *Didone* è una rifazione della prima, come già vedemmo l'*Ezio* fatto due volte. Solevano i maestri di gran fama, quando erano chiamati a riprodurre sulle scene le loro opere, aggiungervi o cambiarvi dei pezzi, e spesso le rifacevano quasi totalmente. Ciò ha indotto talvolta in errore i biografi, come gli ha indotti in errore il trovarsi uno stesso dramma musicato da diversi maestri. La *Didone abbandonata* del Metastasio fu messa in musica la prima volta nel 1724 in Napoli dal Sarri, poi in Roma dal Vinci e in Napoli di nuovo dall'Hasse detto il Sassone. Il Jommelli la diede la prima volta in Roma all'Argentina nel 1746 e poi di nuovo a Vienna nel 1749. Ciò si fa maggiormente chiaro dalle parole del Mattei, che volendo confermare alcune sue affermazioni, dice: « Diamone un esempio nell'aria della « *Didone*, ed appunto *di quella scritta* in Vienna di cui parliamo, che « me l'ha favorita il signor Sigismondi grande amico di Jommelli, « da cui mi si sono ancor comunicate molte notizie intorno alla sua « vita, oltre a quelle che aveva ricevute dallo stesso Jommelli. »

re insieme, cioè critica e sentimento dell'arte, ma che sono pure chiaramente distinte e derivanti da fonti del tutto diverse. Durante, De Feo, Leo e Martini avevano insegnato l'arte per iscrivere la musica; Metastasio ha potuto suggerire idee sopra l'espressione e l'effetto scenico: son due cose fra loro distinte e delle quali la seconda nulla per se vale, se non trova nella prima, cioè nel sapere scrivere la musica, una base su cui poggiare.

La *Didone* ebbe successo di vero entusiasmo, ed ecco come il Metastasio scrisse al proposito alla Principessa di Belmonte in Napoli nel 1749: « Andò in scena la mia *Didone*, ornata « di una musica che ha giustamente sorpresa ed incantata e « la città e la corte. È piena di grazia, di fondo, di novità, « di armonia e soprattutto d'espressione. Tutto parla, sino « ai violini e ai controbassi. Io non ho finora in questo genere « inteso cosa che m'abbia più persuaso. »

In un anno e mezzo di dimora in Vienna, Jommelli ebbe più volte l'onore di accompagnare al gravicembalo l'Imperatrice Maria Teresa, la quale gli fece togliere lo sgabello senza appoggio e sostituire una sedia con ispalliera. Lo colmò ancora di ricchi donativi, tra'quali al suo partire un magnifico anello col suo ritratto contornato di brillanti.

Un altro ammiratore del suo ingegno e potente protettore trovò nel Cardinale Alessandro Albani, che gli ottenne come già accennammo da Papa Benedetto XIV il posto di maestro di cappella in S. Pietro in Vaticano, siccome coadiutore del vecchio Bencini ridotto in pessimo stato di salute, del quale posto prese possesso il 20 aprile del 1749. Morto il Bencini nel 1750, il Jommelli gli fu successore e vi rimase in uffizio fino al 1753. Nel tempo che occupò tal posto compose molta musica ecclesiastica (1), ed egli confessa, che si era così

(1) Enumerata dal Mattei nel suo *Elogio*: « Abbiamo un *Dixit* a quat- « tro, il salmo *In convertendo* a dieci voci, i responsorii della set- « timana santa a quattro, un *Dixit* a otto, un *Miserere* a otto in

immerso nel 1750 in questi studii gravi e severi, che dovendo nel 1751 scriver l'*Ifigenia* per l'Argentina, trovò così intorpidita la sua fantasia teatrale, che non sapeva più produrre un motivo brillante, un'espressione gaia, ma sentivasi sempre trasportato ad un'ecclesiastica gravità. Ciò non ostante incontrò così felicemente, che nel 1753 si fece replicare in Napoli con egual successo. La *Talestri* per l'Argentina e l'*Attilio Regolo* pel teatro Aliberti sono produzioni del 1752; nel 1753 compose dieci opere, fra cui si distinguono la *Semiramide* per Madrid, il *Bajazette* per Torino, il *Vologeso* per Milano e il *Demetrio* per Parma (1); ma non può negarsi che anche in queste non vi si riconosce quel grand'estro e quella fecondità che regnano nelle altre sue composizioni.

Alla fine del 1753 le corti di Portogallo, di Mannheim e di Stoccarda fecero le più alte premure per avere il Jommelli. Vinse la terza, ed egli si recò a Stoccarda ad istallarsi nel posto di maestro della Cappella e compositore della Corte, offertogli dal Duca di Vittemberga amatore ed esimio

« elami terza minore, un *Confitebor* a tre, un *Laudate* ad otto, un « graduale colla sequenza nella festa del Corpus Domini a quattro, « l'inno *Urbis Jerusalem* a quattro, l'inno per la festa degli Apo- « stoli co' cori nella cupola, il *Beatus vir* a canto solo co' pieni a « quattro, *Miserere* a quattro in gesolreut terza minore, *Confitebor* « a quattro, responsorio *Magnum mundi* a canto ed alto e pieni a « quattro, *Te Deum* a quattro, *Veni sponsa Christi* a canto solo con « pieni a quattro, *Victimae paschali* a quattro, *Credidi propter quod* « a quattro, offertorio *Confirma hoc Deus* per Pentecoste, graduale « per la Dedicazione della Chiesa, gradnale o sequenza per Pentecoste, *Beatus vir* a quattro, gradualo a tre per la festività di Maria, « graduale a quattro *Discerne causam meam*, offertorio *Domine Deus* « *in simplicitate*, graduale *Justus ut palma florebit*, e tante altre « nobilissime produzioni, che riconoscon tutte l'epoca del 1750, 1751, « 1752 e 1753. »

(1) Il Villarosa dice la *Semiramide* per Piacenza, e v'aggiunge l'*Ipermnestra* per Spoleto.

cultore di musica, con l'onorario di quattromila fiorini annuali, oltre al venire indennizzato delle legna, del lume e del mantenimento di un cavallo. Egli possedeva una casa a Stoccarda ed un'altra a Luisburgo.

Si fermò in questo stato per sedici anni, senza altra interruzione che un soggiorno di pochi mesi in Italia nel 1757, e compose pel Duca diciassette opere serie e tre buffe, tutti lavori pregevolissimi, ed una gran quantità di musiche sacre (1).

Colà avvenne la gran modifica assai notevole nella sua maniera di comporre. Sotto l'influenza della musica tedesca che continuamente sentiva, diede ai suoi componimenti transizioni più frequenti, rinforzando il suo strumentale, qualcho volta anche troppo. Questa trasformazione, della quale si trovano le pruove in quasi trenta opere fra teatrali (2) e chiesastiche che scrisse in quello spazio di tempo, lo misero in favore del Duca di cui dirigeva la musica, e gli procurò successi in tutta la Germania, che di poi gli furon nocivi in Napoli, ma che non lasciarono di fargli meritare il nome di Gluck dell'Italia. I Napolitani allora non erano sensibili che ai soli incanti della melodia, e questa spogliata degli ornamenti stranieri. Ciò che poteva distrarre la loro attenzione riusciva spiacevole e tenevasi inopportuno. Le modulazioni ardite, le strane combinazioni armoniche, tormentavano le loro orecchie; e non perdonarono mai al Jommelli l'innovazione da lui ado-

(1) Ecco l'enumerazione che ne fa il Mattei: Drammi serii: *Pelope, Enea nel Lazio, Il Re pastore, Didone, Semiramide, Alessandro nell'Indie, Nitteti, Ezio, La Clemenza di Tito, Demofoonte, Vologeso, L'Olimpiade, Fetonte, L'Isola disabitata, Endimione, L'Asilo d'Amore, La Pastorella illustre.* Drammi giocosi: *La Schiava liberata, Il Cacciatore deluso, Il Matrimonio per concorso.* Musica sacra: *Messa di requie, Messa di gloria, Miserere* in gesolreutte terza minore, diverso da quello scritto per S. Pietro in elami terza minore. Nel breve tempo che fu in Italia nel 1757, scrisse il *Creso* per Roma ed il *Temistocle* per Napoli.

(2) A preferenza sono da notarsi il *Pelope*, l'*Alessandro nell'Indie* e l'*Olimpiade*.

perata contraria alle loro abitudini musicali, di far cioè sostenere il canto dall'orchestra, perchè la preponderanza di questa non era per essi altro che rumore.

La sua lunga dimora in Germania l'avea fatto dimenticare ai Napolitani; e ritornato tra loro nel 1769 con più esperienza e sapienza ancora, ma con più età, poichè aveva cinquantacinque anni, e con meno facilità di vergini melodie, comprese ch'era meglio ritirarsi, anzichè cercar di rianimare una reputazione già raffreddata per la sua lunga assenza. Quindi si stabilì in Aversa sua patria colla famiglia e con un certo lusso, avendo colà trasportato le sue ricche suppellettili portate dalla Germania. Qualche volta passava la primavera in un delizioso sito di diporto nei dintorni di Napoli detto dell'Infrascata, e l'autunno in Pietrabianca, piacevole ed ameno sito nelle vicinanze di Portici. Quivi in quella tranquilla solitudine ricevè l'invito dal Re di Portogallo di scrivere due opere ed una cantata in ogni anno, assegnandoglisi 1000 scudi annui di pensione, 300 zecchini per ogni opera e 100 per una cantata, oltre la carta e spese di posta. Egli si scusò per la sua avanzata età e per li suoi incommodi, ma il re gli accordò la pensione offertagli, col solo obbligo di rimettergli le copie di tutti i suoi spartiti. Scrisse in quel tempo l'*Armida* per S. Carlo, sopra parole di Francesco Saverio de'Rogati, allievo del Mattei, che certamente è una delle sue belle opere e la più compiuta di quelle uscite dalla sua penna. Pur tuttavia non ebbe un popolare successo, ed i soli artisti seppero valutarne il gran merito. Indi compose il *Demofoonte*, lavoro eccellente, ma che neanche incontrò il gusto della generalità. Finalmente, dopo una gita a Roma in cui rifece l'*Achille in Sciro*, compose per Napoli l'*Ifigenia*, che male eseguita cadde interamente. Ma Jommelli con molto disinteresse restituì all'impresario del teatro S. Carlo la somma di scudi 600, quanti ne aveva ricevuti per l'*Ifigenia*, dicendo che essendo stato tolto dalla scena per colpa sua, doveva aver riguardo all'interesse di colui che aveva subìta una seconda

spesa per mettere in iscena un'altra opera, che fu l'*Armida:* atto davvero magnanimo e generoso, di cui non so se in altri tempi si sia veduto il simile, ma che certo non avverrebbe nei tempi di sordido egoismo in cui viviamo.

Siffatti meschini risultamenti in queste ultime sue opere dopo una bella e luminosa carriera artistica oppressero Jommelli e lo fecero cadere in una profonda tristezza, sicchè malgrado la sua filosofica moderazione gli cagionarono un'apoplessia che gli tolse la metà della vita, e specialmente la parte destra, onde lo rendè inabile a potere scrivere; ma dopo penosa e lunga cura acquistò il moto della mano destra, e potè scrivere, con l'aiuto di un suo amico, una Messa e la *Clelia*, pel Re di Portogallo, che generosamente all'annunzio della sua sventura gli aveva duplicato la pensione (1). Non perfettamente rimesso ancora fu invitato a scrivere la cantata *Cerere Placata*, in occasione della magnifica festa data dal Duca d'Arcos, venuto espressamente dalla Spagna per tenere al sacro fonte in nome del suo sovrano la figlia primogenita di Ferdinando IV. La cantata fatta per tale occasione riuscì perfettamente in tutte le sue parti, e quel legato straordinario fece dono al Jommelli di una cedola di mille scudi e di una ripetizione d'oro, tanto restò appagato e soddisfatto di quella musica.

Ma il canto del cigno di questo celebre maestro fu il suo famoso *Miserere* a due voci con violini, viola e basso, sopra traduzione italiana del Mattei, che a sua premura si decise a scriverlo, capolavoro di espressione malinconica che divenne immortale quasi come lo *Stabat* del Pergolesi. Era già scorso un anno, e nelle apparenze sembrava ristabilito; ma un secondo attacco di apoplessia cui appena resistè qualche giorno, quanto bastò a prepararsi al gran viaggio da buon

(1) Quest'opera contrasta colle migliori, e specialmente nelle arie *Tanto esposta alle sventure, Io nemica? a torlo il dici, Dei folgari di Giove;* nelle quali c'è estro pindarico ed un impeto giovanile che supera lo stato della sua età, e della sua salute.

cristiano ch'egli era, nella notte del 25 agosto dell'anno 1774 lo trasse a morte; allora si squarciò il velo ond'erano avvolti gli occhi degl'invidiosi, allora non vi fu partito: i dotti, gl'ignoranti, i dilettanti, i professori, i sonatori, i cantanti, i maestri conobbero che si era perduto quanto v'era di grande, di sublime, di pellegrino nella musica. Un suo fratello monaco Agostiniano ebbe cura di farlo sotterrare decentemente nella Chiesa di S. Agostino alla Zecca nella Cappella di S. Tommaso da Villanova. Agli 11 novembre poi si fecero sontuosissimi funerali, e da tutti i professori della capitale, che volenterosamente concorsero ad onorare la sua memoria, venne eseguita la Messa funebre a due cori e due orchestre composta e diretta del Maestro Nicola Sabatini (1).

(1) Gennaro Manna, maestro di cappella del Duomo di Napoli, pensò di dare qnesta pubblica testimonianza della stima in cui fu presso di tutti il Jommelli, per gratitudine verso di lui estinto, e per animare i giovani con le lodi dei trapassati. Concorsero tutti i virtuosi alla richiesta del Manna, non solo colla persona, ma con lo sborso ancora del danaro necessario per la spesa di tutta la funebre pompa. Essendo la Chiesa di Sant'Agostino addobbata a bruno, una quantità di ceri elegantemente distribuiti adornavano il catafalco, e due orchestre a tre ordini furono appena bastanti per contenere tanti sonatori e cantori.

Il dotto avvocato ed insigne letterato Saverio Mattei fece le iscrizioni, la prima delle quali è questa:

NICOLAO JOMMELLIO
MUSICORUM MODORUM INVENTORI CELEBERRIMO
LUSITANIÆ REGI ET WITTEMBERGIÆ DUCI
APPRIME CARO
VIVO ADHVC PER ORA VIRUM
ETIAM EXTRA ITALIÆ FINES
VOLITANTI
PHONASCI THYMELICI CANTORES
COLLATO ÆRE
PARENTANT
NATUS ATELLÆ AN. REPAR. SAL. MDCCXIV
DENATUS NEAPOLI V. KAL. SEPT.
MDCCLXXIV

Per valutare il merito di Jommelli come compositore drammatico, bisogna esaminare quali erano le forme dell'arte prima di lui. Nessuno certamente può mettere in dubbio che esistevano nelle partiture dello Scarlatti, del Pergolesi, di Leo e del Vinci ammirevoli pezzi, ove l'invenzione della melodia brillava nel più alto grado; ma parecchi anni erano corsi, e con essi l'arte progredendo, si palesava il bisogno di maggiore sviluppo, di forme più svariate e concepite con più ardimento per le grandi situazioni. Jommelli ben comprese questo stato di cose, e non solo ordì meglio il tessuto musicale riguardo alle parti cantanti ed agli strumenti, ma delineò con più chiarezza e morbidezza la melodia. Fu uno di que'compositori che diedero maggior forza e vigore all'istrumentazione del suo tempo, opinando che cotesta parte dello strumentale dovesse essere nella musica per la giusta traduzione del pensiero poetico e per ottenere certi tali effetti, quello che il diverso colorito or vivace ed or fievole, ovvero il contrasto dei lumi e delle ombre è nella pittura.

In tutte le sue produzioni, oltre la ricca invenzione, si scorge un gusto delicato, un discernimento grande nel disporre le parti ed una mirabile franchezza di colorito. Usciva da un tono all'altro con una maniera tutta nuova e che può dirsi dottamente irregolare. Sosteneva sino alla fine la gradazione dell'interesse, e seppe mettere in atto questo bisogno dell'arte con una rara potenza d'ingegno. Perciò merita di essere riguardato come il più grande del suo tempo, cioè a dire dell'epoca che seguì immediatamente quella che tanto illustrarono Leo e Durante. Jommelli raccolse in se tutte le qualità che costituiscono il gran compositore: ricca immaginazione, carattere sostenuto, gusto, grazia, facilità, originalità e spontaneità di melodie, ed oltre a ciò una fattura misurata, semplice e sapiente. Egli aggiunse al recitativo l'energia e la giustezza di espressione di cui è suscettiva questa bella parte della musica: scrive il Mattei che «Jommelli dicea, che più facilmente darebbe l'incumbenza ad altri di far

quattro arie, e non un verso di recitativo. I nostri antichi maestri, e specialmente Durante e Porpora, quando ancora la fluidità e la melodia delle arie non avea tirati gli uditori, studiavano assai sulla forza dei recitativi. Si sono poi andati trascurando nel comporsi, come si son trascurati a sentirsi dall'udienza, che si ferma solo sulle arie. E pur convengono tutti, che la nostra musica sia assai più perfetta ne'recitativi che nelle arie, e che in quelli non s'incontrino i difetti di queste. Abbiamo pezzi eccellenti di recitativi obbligati, tanto degli antichi Vinci, Pergolesi, Leo, quanto dei moderni Sacchini, Traetta, Piccini; ma non ci è chi giunga alla forza del recitativo del Jommelli. Ei vi sceglie un motivo; e questo non ve lo replica nojosamente ad uso di barcaruola, ma lo va dividendo e spargendo secondo richiede il dialogo, e poi unisce quelle divisioni e ne impasta un altro motivo con una meravigliosa energia. La scena per esempio di *Berenice* del Sacchini contiene la più bella musica del mondo in quel recitativo del terzo atto; ma non bisogna aver riguardo alle parole e all'azione che si rappresenta, della recisa testa offerta in un bacile; giacchè qui la musica del Sacchini converrebbe egualmente ad una scena dell'*Aminta* o del *Pastor fido*. Si paragoni un poco co' sempre belli, ma sempre tragici recitativi dell'*Armida*, e se ne vegga la differenza. » Il sentimento religioso avea preso una forma più sensibile, più umana e meno generica; perciò la sua musica chiesastica, quantunque non all'altezza di quella del Palestrina, dell'Allegri, del Vittoria e dei maestri della Scuola Romana, pure o che sia fatta col solo accompagnamento d'organo, o con quello degli strumenti, presenta una purezza di modi ed una nobiltà di pensieri, i quali non distraggono, anzi incitano alla devozione.

La sua *Messa di requie*, il suo *Oratorio della Passione* ed il suo *Miserere* (1) sono composizioni nel loro genere di vera

(1) Il Metastasio, parlando di questo *Miserere* a due voci con ac-

e rara bellezza; ed il quartetto di accompagnamento di quest'ultimo è un modello di sapere, di perfezione e di effetto.

Egli alle volte si trasportava troppo nelle difficoltà, ed in quelle vocali a preferenza, come gorgheggi, ecc. pagando così forse anch' egli la sua parte di tributo alla moda del tempo.

Al dir di Gennaro Grossi, « La sua musica è una magica « dipintura. Vola il suo genio per ogni sentiero, e la sua vi- « vace fantasia apre il tesoro di ogni dolcezza e ne dispone « a suo arbitrio. » Le sue composizioni sono piene di estro, di novità, di armonia e di espressione. Egli tratta con arditezza tutti i generi, ed è considerato il Pindaro della musica; ma non tutti sono in grado di comprendere Pindaro e molto meno d'imitarlo. Questo autore vola per mezzo alle nubi, e chi ha forza di seguirlo? Ecco quello che conciliò al Jommelli gli elogi dei conoscitori e dei filosofi. Il troppo sapere però gli faceva alle volte perdere gli applausi del volgo.

Per tener sempre viva la memoria di lui, la sua patria, Aversa, ha decretato il 4 aprile 1866, che alla via ove tro-

compagnamento di quartetto, dice che non trovava in questo sublime lavoro tutta la sua naturale, varia ed allettatrice abbondanza di sempre nuovi motivi e idee che a profusione quasi il Jommelli profondeva nelle sue composizioni; ma credeva che in questo suo insigne lavoro l'avesse a bello studio raffrenata come poco analoga alla situazione dell'animo del contrito ed umiliato salmista, e si conosce visibilmente ch'egli si è studiato di supplire la mancanza con le pellegrine ed eleganti sue circolazioni e col magistrale armonioso concerto delle parti, che non lasciano desiderare altro ornamento e che palesano l'eccellenza dell'inimitabile scrittore. Questo *Miserere* fu eccellentemente eseguito nel Mercoledì Santo del 1774 da due cantanti di primo ordine da lui molto stimati, cioè Aprile e la de Amicis, con immenso concorso di numerosa e colta udienza in casa di Saverio Mattei, stando al cembalo lo stesso Jommelli. Come Pergolesi che terminò i suoi giorni scrivendo la musica dello *Stabat*, Jommelli scrisse l'ultima sua composizione il *Miserere*.

vasi una casa di proprietà di Jommelli e tuttavia abitata da alcuni de' suoi discendenti indiretti, si cangiasse l'antico nome di via S. Rocco in quella di via Jommelli (1).

Fu egli di ottimi costumi, buon cittadino e di una cultura non comune; scriveva bene in prosa ed in versi, e Saverio Mattei cita con lode alcune sue poesie. In mezzo ai furori dell'invidia ei non seppe dire mai una parola contro di alcuno. Modesto nei suoi giudizii, superiore alla rivalità, non negava mai i dovuti elogi ai grandi maestri suoi contemporanei, dei quali parlò sempre con riverenza e stima, nè si permise notare in essi il minimo difetto. Lodava la fecondità originale di Piccini, la facilità gioconda del Sacchini, la vivace novità del Paisiello, la dottrina armonica del Cafaro, l'esperienza teatrale del Buranelli, la filosofica economia del Gluck e la giusta misura del Sassone, il quale meglio di tutti, ei diceva, seppe il *ne quid nimis*. Egli era di grande e corpulenta persona, ed il dottor Burney che lo vide ne'suoi viaggi, dice che singolarmente rassomigliava ad Handel, ma ch'era molto più di costui gentile ed amabile. Metastasio parlando di Jommelli in varie delle sue lettere, ne fa il seguente ritratto: « Egli è un uomo tondo e grosso, di un naturale pacifico, di un aspetto attraente, di maniere piacevoli e di ottimi costumi... Egli è il miglior maestro che sappia adattar la musica alle parole di quanti mi abbia mai conosciuto.... Se mai vi avviene una volta di vederlo, vi è forza amarlo: egli è certo il più amabile ghiottone che mai sia stato. »

(1) Questa notizia la devo alla cortesia di un gentiluomo d'Aversa, il quale mi ha fatto anche conoscere che in quella casa si conservano ancora due ritratti di Jommelli: uno ad olio portante dietro l'iscrizione: *Peint par Anne Dorothea Therbouch née de Liziewska*, 1764, ed un altro piccolo in miniatura. Pure, a detta di valenti artisti, il migliore è quello che trovasi nella collezione di cui si è parlato a pagina 177 corrispondenza relativa ec. ec. Il signor Pasquale Bidognetti discendente del Jommelli conserva l'ultimo *Miserere* a due voci autografo.

Composizioni di Nicola Jommelli esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1° *Recimero*, opera seria in tre atti, Roma, Teatro Argentina (anno 1740).
2° *Ezio*, opera seria in tre atti, Bologna (anno 1741).
3° *Betulia liberata*, componimento sacro, parte 1ª e 2ª (anno 1743).
4° *Semiramide*, opera seria in tre atti, Torino (anno 1743).
5° *Didone*, opera seria in tre atti, Roma, Teatro Argentina (anno 1746).
6° *Eumene*, opera seria in tre atti, S. Carlo (anno 1747).
7° *Ezio*, opera seria in tre atti, scritta per S. Carlo (anno 1748).
8° *Artaserse*, opera seria in tre atti, Roma, Teatro Argentina (anno 1749).
9° Cantata a tre voci in *fa* terza maggiore con più strumenti in onore del Beato Giuseppe Calasanzio, Roma, (anno 1749).
10° *Ifigenia*, opera seria in tre atti, Roma, Teatro Argentina (anno 1751).
11° *Ipermnestra*, opera seria in tre atti, Spoleto (anno 1751).
12° *Attilio Regolo*, opera seria in tre atti, Roma (anno 1751).
13° *Talestri*, opera seria in tre atti, Roma, (anno 1752).
14° *Bajazette*, opera seria in tre atti, Torino (anno 1753).
15° *Pelope*, opera seria in tre atti, Vittemberga (anno 1755).
16° *Temistocle*, opera seria in tre atti, S. Carlo (anno 1757).
17° *Creso*, opera seria in tre atti, Roma, Teatro Argentina (anno 1757).
18° Il *Trionfo di Clelia*, opera seria in tre atti, S. Carlo (anno 1757).
19° La *Schiava liberata*, opera semiseria, Vittemberga (anno 1764).
20° La *Natività della Vergine*, cantata a più voci con orchestra, parte 1ª e 2ª (anno 1765).

21° Altra idem a più voci con orchestra, parte 1ª e 2ª.
22° Altra idem a più voci con orchestra, parte 1ª e 2ª.
23° Quattro cantate a canto solo con violini, viola e basso.
24° La *Critica*, cantata, Vittemberga (anno 1766).
25° *Demetrio*, opera seria in tre atti, Parma (anno 1769).
26° *Armida abbandonata*, opera seria in tre atti, S. Carlo (anno 1770).
27° *Demofoonte*, opera seria in tre atti, S. Carlo (anno 1770).
28° *Achille in Sciro*, opera seria in tre atti, Roma (anno 1771).
29° *Ezio*, opera seria in tre atti, scritta pel Teatro dell'Ajuda pel giorno natalizio di Giuseppe I Re di Portogallo (anno 1771).
30° *L'Olimpiade*, opera seria in due atti, Vittemberga (anno 1771).
31° La *Passione di Gesù Cristo*, oratorio a quattro voci con più strumenti (anno 1772).
32° *Cerere placata*, festa teatrale, parte 1ª e 2ª (anno 1772).
33° *Cajo Mario*, opera seria in tre atti.
34° *Enea nel Lazio*, opera seria in tre atti.
35° *Isacco*, oratorio, parte 1ª e 2ª.
36° *Semiramide* in bernesco.
37° *D. Trastullo*, intermezzo a tre voci.
38° Serenata a quattro voci con più strumenti.
39° *Messa* a quattro voci in *fa* terza maggiore con violini, viola e basso, scritta pel Conservatorio di Venezia (anno 1745).
40° *Messa* de'defunti in *mi* bemolle terza maggiore, con violini, viola e basso, preceduta da notizie storiche sulla vita di Jommelli, scritta nel Vittemberga (anno 1756).
41° *Messa* a quattro voci in *re* terza maggiore, scritta per l'apertura della Real Cappella di Stoccarda (anno 1766).
42° *Messa* a quattro voci in *re* terza maggiore e sinfonia, scritta per Sua Maestà Fedelissima (anno 1772).
43° *Kyrie* e *Gloria* in *re* terza maggiore a quattro voci e più strumenti.

44° *Dixit* a otto voci in *fa* terza maggiore con violini, viola e basso, fatto per S. Pietro in Roma (anno 1751).

45° Altro a quattro voci in *sol* terza maggiore, idem, Roma (anno 1751).

46° *Miserere* a quattro voci in *re* terza minore, alla palestrina, Roma (anno 1751).

47° Altro idem in *sol* terza minore col basso numerato, scritto per la Cappella di Stoccarda.

48° Altro idem in *sol* terza minore alla palestrina.

49° Altro a otto voci in *la* terza minore alla palestrina.

50° Altro a due voci in *sol* terza minore con violini, viola e basso, sulla traduzione italiana del Mattei.

51° *Te Deum* a quattro voci in *sol* terza minore con violini, viola, oboè, corni e tromba (anno 1746).

52° *Laudate Pueri Dominum* a due cori in *si* bemolle terza maggiore con violini e basso, scritto pel Conservatorio di Venezia (anno 1746).

53° Altro per quattro soprani di concerto a due cori in *do* terza maggiore, scritto per S. Pietro in Roma.

54° *Beatus vir* a quattro voci in *si* bemolle terza maggiore col solo basso, Roma (anno 1750).

55° Altro a quattro voci concertanti in *si* bemolle terza maggiore col solo basso, scritto per S. Pietro in Roma (anno 1750).

56° Altro a cinque voci in *la* terza maggiore con violini, viola e basso, idem (anno 1751).

57° *Aurea luce*, inno a otto voci in *re* terza maggiore col solo basso, scritto per la festa di S. Pietro, Roma (anno 1750).

58° *Urbs Jerusalem beata*, inno a quattro voci in *sol* terza maggiore col solo basso, Roma (anno 1750).

59° *Domus mea domus orationis est*, antifona a due cori in *la* terza maggiore col solo basso, Roma (anno 1750).

60° *Haec est Domus Domini*, a quattro voci in *do* terza maggiore col solo basso, Roma (anno 1750).

61° *In convertendo*, salmo a dieci voci in *sol* terza maggiore col solo basso, Roma (anno 1751).

62° *Diffusa est gratia*, graduale a quattro voci concertanti in *sol* terza maggiore col solo basso (1751).

63° *Oculi omnium*, graduale a quattro voci in *sol* terza maggiore col solo basso, Roma (anno 1751).

64° *Iustus ut palma florebit*, graduale per soprano in *la* terza maggiore con violini, viola e basso (anno 1751).

65° *Credidi propter quod* a quattro voci in *la* terza maggiore col solo basso, Roma (anno 1751).

66° *Veni creator Spiritus* a voce sola di soprano con cori in *re* terza maggiore con violini, viola e basso (anno 1751).

67° *Confitebor tibi Domine* a quattro voci in *sol* terza maggiore con violini e basso (anno 1751).

68° *Veni sponsa Christi* a voce sola di soprano in *la* terza maggiore con violini, viola e basso (anno 1751).

69° Altro idem in *do* terza maggiore con violini, viola e basso (anno 1752).

70° *Confirma hoc Deus*, offertorio a cinque voci in *fa* terza maggiore col solo basso, Roma (anno 1752).

71° *Alleluja*, graduale a quattro voci in *re* terza maggiore col solo basso, Roma (anno 1752).

72° *Responsorio* per soprano e contralto con cori in *re* terza maggiore con violini e basso (anno 1752).

73° *Victimae Paschali* a sei voci in *fa* terza maggiore col solo basso, Roma (anno 1752).

74° *Benedicta et venerabilis*, graduale per soprano in *la* terza maggiore con violini, viola e basso, Roma (anno 1752).

75° *Locus iste*, graduale a cinque voci in *do* terza maggiore col solo basso, Roma (anno 1752).

76° *Arma frenate*, mottetto a voce sola di basso in *re* terza maggiore con violini e basso.

77° *Veni sancte Spiritus* a tre e quattro voci in *re* terza maggiore col basso numerato.

78° *Discerne causam meam*, graduale per voce di soprano in *re* terza maggiore con violini e basso.

79° *Haec requies mea* a voce sola di soprano in *sol* terza maggiore con violini.

80° *Mottetto* per la festa di S. Antonio di Padova a canto solo con coro in *re* terza maggiore con violini, viola e corni obbligati.

81° *Credo* in *re* terza maggiore a quattro voci e più strumenti.

82° Altro idem a cinque voci.

83° *Responsorii* pel mercoldì, giovedì e venerdì santo a quattro voci con organo, seguito da un *Christus* e da un *Miserere* a quattro voci in *re* terza minore col solo basso. Roma.

84° *Miserere*, traduzione del Mattei, per due soprani in *sol* terza minore con violini, viola e basso.

85° Sinfonie dell' *Armida*, *Trionfo di Clelia*, *Demofoonte*, *Cerere placata*, *Achille in Sciro*, *Ifigenia e Temistocle*, altra da premettersi al *Miserere*, ed altra per salterio con violini e basso.

86° Arie num. 156 per diverse voci, alcune con violini, viola e basso, altre con più strumenti, ed altre col solo basso.

87° Duetti num. 20 per soprano e contralto, come sopra.

88° Cavatine num. 2 per voce di soprano con più strumenti.

89° Terzetto del Demofoonte *Padre*, *perdona oh Dio!* per due soprani e contralto.

90° *No, non turbarti, o Nice*, cantata per soprano con più strumenti.

91° *Già la notte si avvicina*, cantata per soprano con violini, viola e basso.

92° *Non più fra sassi algosi*, cantata per soprano idem.

93° Solfeggio per soprano con accompagnamento di pianoforte.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie.

1° L'*Errore Amoroso*, opera, Napoli 1737.—2° *Sofonisba*, opera seria.—3° *Ciro riconosciuto*.—4° L'*Incantato*, Roma 1749.—5° *Ales-*

sandro nell'Indie, idem. — 6° *Vologeso*, idem. — 7° *S. Elena al Calvario*, oratorio a quattro voci con coro ed orchestra. — 8° *Magnificat* (detto dell'Eco) a quattro ed otto voci. — 9° *Graduale* a quattro voci. — 10° *Laetatus sum* a quattro voci. — 11° *Miserere* a cinque voci. — 12° *Graduale* a tre voci per la festa della Vergine. — 13° *Salve Regina* per soprano e orchestra.

NICOLA PICCINNI (1)

Nacque in Bari nel 1728. Suo padre, musicista di professione, intendeva dedicarlo allo stato ecclesiastico, e gli fece fare studii adatti per essere ammesso nel Seminario di quella città. Il giovinetto intanto, dominato da gran trasporto per la musica, di nascosto si esercitava a sonare sul gravicembalo le arie delle opere che avea inteso e che ricordava con facilità. Suo padre avendolo condotto un giorno dall'Arcivescovo di Bari, il fanciullo credendosi solo nell'appartamento dove stava ad aspettare, cominciò a modulare per passatempo sul gravicembalo del prelato le sue più favorite melodie. Questi l'intese dalle stanze vicine, e sorpreso della precisione dell'esecuzione e dei buoni accompagnamenti che per istinto metteva, venne a lui per congratularsene, facendogli ripetere alcune delle cose già intese, ed indusse il padre a porlo nel Conservatorio di S. Onofrio. Vi fu ricevuto nel 1742

(1) In molte opere, ed anche in quelle stampate a Parigi vivente l'autore, il nome di questo maestro si trova scritto talvolta *Piccinni* e talvolta *Piccini*. Di queste due ortografie io credeva dover preferire l'ultima, come quella che si rileva da alcuni autografi esistenti nel nostro Archivio. Avendo avuto occasione or sono pochi giorni di parlare con un parente superstite del celebre maestro, mi fu assicurato che il cognome della famiglia è *Piccinni*, e pruova ne sia che a Bari sua patria, ove quel Municipio gli ha dedicato una strada, sta scritto *Strada Piccinni*. Il teatro, uno dei più belli dell'Italia Meridionale, inaugurato col nome del gran compositore, tiene segnato sul frontone, *Teatro Piccinni*. Con l'appoggio di questi elementi è tolto ora ogni dubbio che debba scriversi *Piccinni*.

all'età di anni 14, ed incominciò lo studio della musica, al quale per regola si dava principio sotto l'insegnamento dei così detti *maestrini*, siccome nella prima parte di quest'opera a suo luogo è stato riferito. Ma quando il giovinetto incominciò ad intendere la musica, quando incominciò a conoscere con quali caratteri e quali segni si potessero consacrare su di una carta que'pensieri e quelle melodie che la sua fantasia creava, mosso dal proprio genio, volle da se solo spingersi innanzi, senza curarsi di tante regole a lui tuttavia ignote. Ed ecco che eccitando in qualche suo compagno l'invidia, ma in molti anche l'ammirazione, si diede a comporre *Oratorii*, *Salmi*, *Cantate*, *Arie*, e finalmente coronò l'opera con la composizione di una *Messa* intera. All'insegnamento superiore di quel Conservatorio trovavasi allora preposto Leonardo Leo, che venuto di ciò a cognizione, lo fece chiamare, e gl'ingiunse di fargli vedere la partitura di quella *Messa*. Il giovinetto sbigottito impallidì, ed esitò per alcun poco; ma Leo con aria fredda e più autorevole ripetè: *Mostratemi la vostra partitura, lo voglio*. Bisognò obbedire: andò a cercarla. Tutto tremante la presentò al Leo, che osservandola sorrideva, ma pure ne ordinò l'esecuzione e volle che fosse diretta dall'autore. Quando ne venne il momento, il piccolo Piccinni raccolse tutte le sue forze, e con mano incerta incominciò a battere l'andamento delle prime misure; ma a poco a poco, trasportato ed infiammato dall'armonia, si vedeva in lui cessata ogni agitazione, e non più curandosi di Leo, non della folta udienza, dirigeva la sua musica con tanta energia, gusto ed aggiustatezza, che sorprese tutti e venne clamorosamente applaudito. Solo il Leo si rimase senza dar niun segno di approvazione, ed anzi si fece ad ammonire il giovinetto, come colui che mostravasi poco degno dei doni da natura compartitigli, poichè in luogo di studiare, abbandonandosi alla sola immaginazione, era, a forza d'idee sdrucite ed accozzate senza ordine, riuscito a fare una composizione che chiamava una *Messa*. Avvertimenti così severi sconcertarono il povero

Piccinni sino a farlo prorompere in pianto, e per volersi scusare diceva, che poco contento delle lezioni che riceveva dai *maestrini*, avea pensato esser meglio far male da se solo, che perdere il suo tempo a non far nulla. Ad una tale spontaneità di dire, Leo si addolcì, l'abbracciò, lo accarezzò, e gli ordinò di venire tutte le mattine da lui a prendere direttamente le sue lezioni. Non molto tempo dopo cessò di vivere Leo, e Durante gli successe. Egli ch' era stato il maestro di Pergolesi e di Jommelli, mostrò sommo interesse pel giovinetto Piccinni, e con premura e particolare affezione continuò ad istruirlo, prima nel contropunto e poi nella composizione, secondo il suo sistema d' insegnamento, e ripeteva spesso a coloro che l' avvicinavano, parlando dei suoi allievi: « Tutti questi sono miei scolari che amo; ma il pre-« diletto poi, lo confesso, il figlio mio, è Piccinni. » Parole di affetto, che mostrano come nei nostri antichi Conservatorii le relazioni fra gl'insegnanti e i discepoli erano tutte fondate sull'amore per l'arte.

Dopo tredici anni di continui e ben diretti studii, uscì dal Conservatorio nel 1754, con l'ardente desiderio di mettere a profitto le ispirazioni del suo genio ed il sapere cho aveva aquistato.

In quel tempo Nicola Logroscino era il più celebrato compositore di opere buffe; e quindi presentatosi il Piccinni per far rappresentare al Teatro dei Fiorentini una sua prima opera, le *Donne dispettose*, l'ottenne soltanto come un favore che si accordava al Principe di Ventimiglia, il quale per altro dovette depositare ottomila franchi in pegno presso l'impresario, come indennità nel caso che l'opera non fosse riuscita. Trionfando della cabala ordita contro l' autore, le *Donne dispettose*, ispirate di vergini melodie, ottennero pieno ed inaspettato trionfo. Nella primavera dell'anno seguente Piccinni fece rappresentare allo stesso teatro le *Gelosie*, e qualche mese dopo il *Curioso del proprio danno*, il cui successo fu più grande ancora delle due opere antecedenti, e

che fu per quattro anni consecutivi rimesso in iscena con applausi sempre più crescenti, il che fino allora non era mai avvenuto in Italia.

Prescelto nel 1756 a scrivere un'opera seria in S. Carlo, la *Zenobia*, ebbe un incontro clamorosissimo, e da quel momento la rinomanza di Piccinni cominciò a divulgarsi per tutta la Penisola.

In quel tempo sposò Vincenza Sibilla, sua prediletta allieva nell'arte del canto, notevole per la sua bellezza, per voce pura e commovente, e per le attrattive del suo animo. Chiamato dapprima il Piccinni in Roma nel 1758, scrisse *Alessandro nell'Indie*. Non vien parlato del successo, ma se non fu dei più splendidi, dovette pur lasciare favorevole impressione, poichè si trova in appresso per ben due volte rappresentato in Napoli, la prima nel 1774 (1), la seconda nel 1791. Due anni dopo, nel 1760, vi ritornò, e compose la *Cecchina*, libretto tratto dal Goldoni, la più perfetta di tutte le opere buffe rappresentate sino a quel tempo, la quale eccitò un entusiasmo spinto sino al fanatismo. La *Cecchina* fu chiesta in tutt'i teatri d'Italia, e da per tutto ebbe lo stesso favorevolissimo incontro, e non vi è esempio di un successo più brillante nei fasti teatrali di quel tempo e più universalmente sostenuto. Le mode e le insegne dei caffè erano tutte alla *Cecchina*: in una bettola si vendeva il vino alla *Cecchina*; la casa Lepri acquistò una villa nelle vicinanze di Roma che chiamò *Villa Cecchina;* ed i ragazzi di strada non ripetevano da mattina a sera che le melodie della *Cecchina* (2).

(1) L'anno del 1774 si è qui segnato con certezza, in contraddizione di altre biografie, perchè nel libretto stampato che conservasi nel nostro Archivio è precisamente detto: *da rappresentarsi nel Real Teatro S. Carlo il dì 12 gennajo 1774.*

(2) Vuolsi che l'entusiasmo per questo componimento della *Cecchina* sia arrivato al punto da dilatarsene la fama per quasi tutto il globo terraqueo, e che alcuni Gesuiti italiani in missione nella Cina abbiano portata la partitura a Pekin e siasi eseguita innanzi all'Imperatore

Ginguéné, che scrisse una minuta biografia di Piccinni, narra ch'egli, dotato, come la maggior parte dei maestri della scuola napolitana, di una fantasia straordinaria, si chiuse in casa invisibile a tutti, con due copisti, e li occupò sì bene, che in diciotto giorni fu composta la partitura della *Cecchina*, copiate ed imparate le parti, e l'opera concertata e rappresentata. Una delle ragioni dello strepitoso successo di quest'opera, fu l'avere introdotto in essa dei finali con cori, genere di musica del quale non potrebbe oggi dispensarsi un compositore. L'opera buffa in Napoli, sin dal secolo XVIII, al tempo di Vinci e Pergolesi, era in uno stato felice in quanto a gusto ed espressione, ma le mancava ancora un contrapposto onde evitare la monotonia dei canti semplici ad una o al più a due voci, senza niuna di quelle tinte forti, che tanto valgono a maggiormente destare l'attenzione dell'uditore. Or questo contrapposto al canto semplice era stato primamente tentato dal Logroscino, nei finali; ma pure questi si potevano

del Celeste Impero. Per me la credo un'espressione un poco troppo arrischiata, e da non potersi ammettere. È vero che a quel tempo, cioè durante il regno di Khian-Loung, parecchi gesuiti erano presso di lui entrati in grazia, ma lo erano per tutte altre ragioni che sarebbe fuor di luogo annoverare, e non già per la musica. Le nostre note musicali erano state introdotte nella Cina fin dai tempi dell'imperatore Khang-hi dal padre Pereira nel 1679, e qualche riforma ricevè anche la loro scienza musicale; ma non mai tale da poter eseguire una nostra partitura. Da ciò parmi doversi credere che fino a quando non si dimostri che nella musica cinese rimasero aboliti alcuni dati istrumenti, come l'assortimento di campane detto il *ciung*, lo strumento chiamato *ciuen*, certe specie di violini a due corde e parecchi altri tanto dissimili dai nostri; fino a quando non si dimostri ancora una totale rivoluzione nel loro sistema musicale tutto riposto nel gran chiasso ed all'unisono, non sia possibile potersi colà rappresentare una nostra partitura. Mi è sembrata necessaria questa piccola osservazione per far conoscere come il miracolo che si racconta da tutti i biografi operato dalla *Cecchina* non si è omesso per negligenza, ma perchè a mio modo di vedere (buono o cattivo che sia) non mi sembra probabile.

dire tuttavia alquanto incompiuti, poichè il *motivo* in essi prima ad una sola voce, sviluppato poi a due, tre e quattro, sempre interrotto da canti nuovi, e fatto passare a traverso tutte le forme dell'armonia, mancava pure d'essere il fondamento di quel complesso scenico cui fu portato il finale dal Piccinni. Questi fu il primo che nel teatro buffo pensò a prolungare i finali degli atti in due ed in tre scene, che davano luogo a diversi ritmi, e perciò alla frequenza delle modulazioni secondo il carattere dei diversi personaggi; onde tutto ciò portava novità e cangiamento, vedendosi spesso passar dal tristo al lieto e dal buffo al serio. Novità fu questa che produsse gran sorpresa nell'azione, adottata poscia nelle commedie buffe di tutti i teatri d'Italia, la quale si riconosce dal solo Piccinni, che fece sentire per la prima volta nella *Cecchina* finali con cambiamenti di toni e movimenti che racchiudevano più scene. Questa idea originale, e la forma di questi finali in perfetto accordo colle situazioni sceniche immaginate dal Goldoni, furono principali cause del successo grandioso dell'opera.

Il gran Jommelli, tutto trionfante al ritorno da Stoccarda passando per Roma, importunato dai grandi elogi che tutti prodigavano alla *Cecchina*, disse ai suoi amici parlando del compositore e dell' opera : *Sarà qualche ragazzo e qualche ragazzata*; ma dopo averla intesa, uscito maravigliato dal teatro, premurato dalla folla dei giovani ammiratori ed amici ch'erano attorno a lui perchè proferisse il suo giudizio su quel lavoro, egli, con la franchezza e sincerità del grande artista, disse loro con molta gravità: « Ascoltate, cari miei « la sentenza di Jommelli: questo giovine compositore è un « inventore ». Niente di più significativo e lusinghiero che siffatto elogio.

La *Cecchina* con eguale buon successo fu rappresentata a Parigi il 17 giugno 1771.

L'*Olimpiade* che nell'anno seguente scrisse anche per Roma, superiore per l' espressione drammatica a quante altre musiche sullo stesso dramma erano state scritte da Pergolesi,

Galluppi e Jommelli, ebbe successo veramente entusiastico, e l'aria *Se cerca se dice* ed il duetto *Nei giorni tuoi felici* vennero proclamati capilavori. Dopo il 1771 non vi è stata in Italia più gran riputazione musicale che quella di Piccinni, la quale in sette anni era divenuta gigante: nel qual tempo diede pruova di operosità e di genio singolare, avendo composto nel solo anno 1771 sei opere, tre serie e tre buffe, e tutte le città, tutti i teatri facevano a gara per averlo, perchè le sue opere venivano nel tempo stesso ricercate ed applaudite a Torino, a Milano, a Reggio d'Emilia, a Bologna, a Venezia, a Roma ed a Napoli, arricchendo il linguaggio musicale di tante nuove ed ingegnose espressioni da per tutto encomiate e festeggiate. Nondimeno ogni anno ritornava al suo paese di predilezione, al suo paese natale, alla bella Napoli, che rivedeva sempre con piacere, dopo i trionfi e gli allori altrove raccolti. Giammai entusiasmo per un compositore in quel tempo durò tanto quanto per lui, in quindici anni di applausi, o per dir meglio di continui trionfi, ch'egli ottenne sì nel serio come nel genere buffo.

Intanto era destinato che Piccinni, dalla natura fornito del carattere più dolce e più timido del mondo, e che metteva al di sopra dell'ebbrezza del trionfo le gioie del focolare domestico, dovesse lottare per tutta la sua vita contro rivali terribili.

I Romani, quasi presi da stanchezza di applaudire sempre Piccinni, vollero trovargli un rivale in Anfossi, e l'*Incognita perseguitata* di questo novello autore venne clamorosamente applaudita nel 1775. Essa non mancava di pregi, e quantunque alquanto debole d'invenzione, aveva pure tanto merito da giustificare il buon successo ottenuto.

Da questo momento Anfossi fu preferito a Piccinni, ed i Romani i quali avvrebbero fatto cosa più regolare a rendere giustizia sì all'uno che all'altro, perocchè entrambi avevano un gran merito, per offrire incenso al novello idolo, pensarono che bisognava abbattere l'antico, e che quelle stesse opere le

quali prima avevano applaudite dovevano esser colmate di biasimo; e lo furono sino al punto di toglierne una dalla scena mentre ancora si rappresentava, per sostituirle un'altra dell'Anfossi (1). Vedendo Piccinni in tale procedimento la più nera ingratitudine di quegli stessi Romani che per sì lungo tempo aveva incantato coi parti del suo genio, si accorò siffattamente, che ritornato in Napoli fu colpito da grave malattia, che lo ritenne a letto per molti mesi. Ristabilitosi in salute, diede alla sua cara Napoli le nuove produzioni del suo ingegno. Fra queste si suole annoverare in primo luogo l'*Alessandro nelle Indie* con varii pezzi di musica cangiati o aggiunti, notando principalmente l'aria *Poro dunque morì*. Ora ci sia permesso dilungarci alquanto su la composizione di questa musica, riunendo qui anche la seconda riproduzione che abbiam detto avere avuto luogo nel 1791, perchè dagli elementi che abbiamo presenti dobbiamo necessariamente dedurne diverso andamento di cose.

Esistono nell'Archivio di questo Real Collegio due esemplari dell'*Alessandro nelle Indie:* uno è fra quelli donati dalla regina Maria Carolina, in tre atti; l'altro in due atti è fra gli autografi del Piccinni da me acquistati. Il primo è una copia, ed è sicuramente la partitura della rappresentazione che abbiam detto di sopra eseguita nel 1774, osservandosi che dalla prima all'ultima parola è perfettamente

(1) « On a trouvé le manuscrit d'un opéra de Nicolò Piccinni portant le titre de *Le Conclave* datée 1774. Le maestro napolitain a « écrit cet opéra satirique, qui n'a jamais été publié, pour se venger « du Sacré Collége qui lui avait préféré l'insignifiant compositeur « romain Anfossi. Dans ce piquant ouvrage ne figurent que des cardi« naux: chanteurs et danseurs sont des cardinaux. » (*La France Musicale*, XXXIII année, num. 13)

Si è trascritto letteralmente questo brano, tanto per la notizia storica che contiene, quanto per una lode indiretta che vi si fa a Piccinni; ma non si può tralasciar di osservare che erroneamente è chiamato Romano l'Anfossi, e che respingiamo l'epiteto a lui dato di *insignifiant compositeur*.

conforme al dramma stampato in detto anno. Si desume poi che debba questa essere anche la partitura primitiva composta nel 1758, poichè nell'*Avvertimento* preposto al detto dramma, parlando del componimento poetico', dopo le tante scuse e le più umili proteste per aver accorciato ed in qualche punto cangiato un' opera scritta dal Metastasio, si conclude: « ed il pubblico persuaso della dura necessità, *come « per questo dramma appunto pochi anni indietro* le ha fa« vorevolmente col suo silenzio accordate. » Quando poi si parla della musica si dice semplicemente: « La musica è del « celebre D. Nicola Piccinni, maestro di cappella Napole« tano ». Ora se il dramma è lo stesso di quello *dato pochi anni indietro*, e per la musica non si accenna a niun cangiamento, anche la musica è la stessa di quella *data pochi anni indietro*, cioè nel 1758; e le parole *Poro dunque mori* che si notano come principio di un'aria rimasta famosa, sono il principio di un recitativo che poi va a compirsi con l' aria *Se il ciel mi divide Dal caro mio sposo*, che si trova in questa partitura.

L'altro esemplare che abbiamo detto essere fra gli autografi, è la partitura della rappresentazione eseguita nel 1791, fatto su cui non si può neppure muovere dubbio, perchè vi si rinviene l'aria della prima donna *Se mai turbo il tuo riposo* di nuova composizione, con l'avvertenza « scritta per la signora Bandi », la quale nel 1791 trovavasi in Napoli (1). In questo autografo si osservano eguali all' altro esemplare soltanto quattordici pezzi, cangiata interamente la sinfonia (2)

(1) Che la Bandi fosse in quell'anno in Napoli, si ha per quella tale tradizione a cui si è più volte accennato. Consultando poi l'articolo che la riguarda nella *Biografia Universale* del sig. Fétis, non si determina chiaramente quest'anno, ma da tutte le altre indicazioni risulta che nel 1791 la Bandi poteva ben trovarsi in Napoli.

(2) Se non vi fossero ragioni così evidenti in sostegno dell'opinione che si è emessa, basterebbe l'esame di questa sinfonia a confermarla, osservandovi con occhio artistico più carattere corrispondente al soggetto, più forza, ed in generale bellezze superiori di molto all'antecedente.

e l'indicata aria, ed eliminati sette pezzi, sostituendovene altri quattro su diversa poesia, fra i quali un terzetto. Ecco dunque doversi ritenere che l'*Alessandro nelle Indie* non fu dato da Piccinni quando venne a stabilirsi diffinitivamente in Napoli, poichè non fu nel 1775, ma nel 1774 in una delle frequenti corse che vi faceva; e che non in questa prima replica, ma in quella del 1791 furon fatte aggiunzioni e cangiamenti, fra cui non si deve porre la scena *Poro dunque morì*, che appartiene alla primitiva partitura.

La composizione nuova per la quale si ebbe Piccinni grandi applausi, fu la graziosissima opera buffa dei *Viaggiatori felici*, che durante le quattro stagioni dell'anno 1775 e la primavera dell'anno seguente i Napolitani vollero sentir ripetere sempre. Si aggiunga a tante opere teatrali una quantità innumerevole di pezzi di musica separati, di *Oratorii*, di *Cantate*, di musica da Chiesa, ed in tanta copia, che pare quasi impossibile come lo stesso uomo avesse potuto nel periodo di soli venti anni produrle.

Si apre ora pel nostro Piccinni un'epoca nuova, nella quale raccolse molti onori, ma ebbe anche a tollerare molte amarezze. Nei primi mesi dell'anno 1774, un cameriere di Luigi XV, da alcuni chiamato M. Borde, da altri M. Laborde, che deve ritenersi aver operato in forza di ordini superiori, fece fare delle proposizioni a Piccinni. Avvenuta nel 10 maggio la morte di quel sovrano, rimase il tutto sospeso; ma dovette rimaner fermo il proponimento di chiamare il Piccinni, poichè nel 1775 la regina Maria Antonietta ne diede l'incarico al marchese Caracciolo, che allora trovavasi a Parigi come ambasciatore del Re di Napoli. Furono offerte al maestro condizioni molto vantaggiose, cioè l'emolumento di annue lire seimila, con trattamento intero in casa dell'ambasciatore, e la totale indennità delle spese di viaggio, di modo che Piccinni trovò conveniente l'accettare.

Or prima di progredire oltre, è forza accennare in quali disposizioni si trovava allora a Parigi il mondo musicale.

Verso la fine del 1772 si era incominciato a parlare di far rappresentare all'*Opera* francese una composizione di Cristoforo Gluck, l'*Ifigenia in Aulide*, la quale dopo molte vicissitudini, che sarebbe fuor di luogo qui riferire, comparve finalmente al pubblico nell' aprile del 1774. Fu questa meritamente coronata di successo quasi prodigioso, ma nello stesso tempo diede luogo ad immense polemiche per un andamento, e dirò pure un genere di musica del tutto diverso da quanto sino a quel punto si era inteso all' *Opera*. Grande apparato e sviluppo di cognizioni artistiche e parecchie innovazioni ben condotte formano il pregio effettivo di questa composizione ; ma perchè si sapeva essere già stato Gluck maestro di Maria Antonietta d' Austria , in quel tempo ancora Delfina, e per la protezione di lei ammessa alla rappresentazione l' *Ifigenia*, ne risultò che la parte della corte che si avvicinava alla Delfina gli si mostrò favorevole , e l'altra parte che stava sotto la protezione della favorita del re, che Luigi XV n' ebbe sempre una che lasciava anche molto dominare (1), si mostrò a Gluck contraria. Perchè meglio da questi ultimi si potesse sostenere l' opposizione, si eran fatte fare le primo proposte a Piccinni che era tenuto in conto di valente, ed atto a poter contendere la palma a Gluck. Morto di poi il re, siccome poc'anzi è detto, la Delfina Maria Antonietta, divenuta Regina, dovette trovar conveniente che, cessando la favorita, sparisse anche in corte ogni parteggiare, e quindi ella stessa volle che le trattative con Piccinni fossero rinnovate e condotte a fine. Questo procedimento è sicuramente degno di encomio; ma se era atto ad assopire gl' intrighi cortigianeschi, non poteva avere nello stesso tempo e non ebbe niuna influenza sull'effetto che per se stessa la musica di Gluck aveva prodotto nel mondo musicale, e quindi non alterò la condizione in cui si doveva trovare un maestro compositore che veniva allora chiamato, cioè di pre-

(1) Era in quel tempo la contessa Dubarry, che uno storico chiama *la dernière et la plus folle de ses maîtresses*.

sentarsi ad un pubblico di cui una parte, per mantenersi coerente agli applausi prodigati a Gluck, gli sarebbe stata sistematicamente contraria, mentre l'altra parte pretendeva trovare in lui tanta forza, che risultasse trionfante contro il potente avversario con cui veniva a lottare.

Uno stato di cose così intrigato ed antecedenti tanto scabrosi si presentavano a Piccinni, quando giunse a Parigi negli ultimi giorni del 1776 unitamente alla sua famiglia. Accolto cortesemente dal Marchese Caracciolo, non vide esattamente mantenute le offerte fattegli, poichè fu inviato a stanza in un albergo (1).

Scorso un mese, ebbe un appartamentino nella strada *Saint Honoré*, il quale si trovava dirimpetto la casa ove abitava Marmontel. Ne nacque infra loro una stretta relazione, sì che Marmontel prese l'assunto di accomodare e ridurre in tre atti parecchie opere di Quinault per Piccinni, e d'insegnargli anche la lingua francese che per nulla conosceva.

Dopo un anno di penoso lavoro fu terminata la partitura dell'opera intitolata *Roland*, e se ne dovevano quindi incominciare le pruove. Come allora nei partigiani di Gluck crescesse maggiormente l'agitazione, è facile ad intendersi. Tutti gli sforzi fecero, ricorrendo anche a bassi intrighi, per impedire la rappresentazione dell'opera; al che vedendo di non poter riuscire, si volsero a trovar modi come nuocere al suo successo. E ciò dovette essere tanto chiaro e palese, che da tutti si narra che le pruove del *Roland* furono tempestose e che il povero maestro ne credeva inevitabile la caduta.

(1) Questo fatto è da tutti apposto al Caracciolo come una mancanza all'esatto adempimento delle condizioni proposte; ma credo che non debba riputarsi tale quando si consideri che Piccinni si era presentato unitamente alla sua famiglia. La convenienza di far dimorare in casa di un ambasciatore un maestro chiamato in virtù della sua rinomanza artistica, non si credette che potesse estendersi a tutta la sua famiglia. È un'opinione che si emette sul fondamento che un uomo alto locato non avrebbe mancato ad una promessa senza potente motivo.

Giunse il martedì 27 gennaio 1778, giorno stabilito per la rappresentazione, giorno tremendo di ansia, di angoscia per la famiglia di Piccinni, la quale proruppe in dirotto pianto quando egli si accingeva a partire pel teatro in contegno di uomo che sembrasse incamminarsi al supplizio. In quella scena per lui dolorosa conobbe che gli era d'uopo mostrarsi più forte, e però assumendo un'aria tranquilla cercò di consolar la moglie e i figliuoli con fare osservar loro che alla fin fine non si trovavano in mezzo a'barbari, ma in mezzo ad un popolo considerato fra'più civili e dolci, da cui sarebbe stato sempre rispettato come uomo e come straniero, se nol volevano come musicista; e congedandosi li rassicurava, li confortava a speranza, e diceva che partiva tranquillo e sarebbe ritornato lo stesso qualunque fosse stato l'esito.

La composizione del *Roland* non è ritenuta fra le più belle di Piccinni, come alquanto mancante di forza ed energia; ma conteneva non poche bellezze, e le melodie ne erano dolci e graziose. Tanto bastò perchè gli oppositori di Gluck potessero trovare una bandiera sotto la quale schierarsi, e quindi colmarono di applausi la musica, accompagnarono il maestro compositore in trionfo a quella stessa casa d'onde poche ore innanzi era partito così conturbato, e coronarono la loro opera con assumere il nome di *Piccinnisti*.

Questa non molto ragionevole contesa prese a poco a poco tali proporzioni, che non solo il mondo musicale, ma tutta la Francia si tenne divisa in due campi, *Glucchisti* e *Piccinnisti*. L'alta società, le brillanti signore si vedevano occupate a preferenza in questa futile quistione, ed uomini in alta riputazione d'ingegno non vi mancarono. Si dichiararono *Glucchisti* Suard, l'abate Arnaud; *Piccinnisti* Marmontel, Laharpe, Ginguéné, d'Alembert: e si videro sorgere molti scritti in difesa ed appoggio dell'uno o dell'altro, non che articoli nei giornali in cui non si risparmiavano gli epigrammi e talora anche le ingiurie.

L'oggetto di questa guerra così pertinace, e che durò quasi

per mezzo secolo, non può ora bene intendersi. Niuno può negare che per la profondità delle combinazioni armoniche e la somma intelligenza dell'arte sia restato Gluck tuttavia da ognuno venerato ed ammirato, e continuerà sempre ad esserlo; ma neppure si può negare a Piccinni un posto fra quei reputati maestri che apportarono all'arte grande incremento, e gloria alla scuola napolitana. Egli, meno audace del suo rivale, volle conservate nei pezzi lirici le forme tradizionali; ma non perciò può dirsi che abbia abitualmente trascurato l'orchestra, chè anzi quando gli sembrava utile l'ha sviluppata e messa in rapporto col soggetto, siccome in varii punti di questa biografia si ha luogo a vedere. E quella espressione dei suoi antagonisti, che nei suoi drammi si curava soltanto della melodia, se regge in quanto a voler riconoscere in Piccinni una preferenza per le melodie, non regge in quanto a volerlo trovare in difetto nell'armonia; poichè nelle rappresentazioni teatrali, per essere la melodia chiamata buona e produrre effetto, è forza che l'armonia sulla quale poggia abbia anche qualche merito.

Or di queste lunghe, e diremo pure inutili e superflue questioni, ciò che ne è attualmente rimasto, ed egualmente continuerà a rimanere, si è che comunque una lieve superiorità nell'arte si aggiudichi a Gluck, non gli si può del pari menar vanto di sentimenti virtuosi e morali; poichè da tutti è narrato e da molte sue lettere risulta, essere egli stato il primo istigatore e promotore di questa guerra (1).

La rinomanza del Piccinni eccola oramai stabilita. Per ordine della Regina scrisse *Phaon*, opera nel genere grazioso destinata alla Commedia Italiana, che fu rappresentata con

(1) Chi volesse pruove di siffatta assertiva ne ritrova a dovizia sotto l'articolo Gluck nella *Biographie Universelle des Musiciens* di *Mons. Fétis*. Noi siamo entrati in questa quistione e ne abbiamo dato qualche ragguaglio, perchè parlando di Piccinni, era d'uopo far conoscere che significasse *Piccinnisti*. Altro non era il nostro assunto, non volendo uscir fuori di soggetto.

successo nel viaggio che la corte fece a Choisy; ma ad onta di ciò non potè essere rappresentata a Parigi. Piccinni godeva allora di molto favore a Versailles, dove andava due volte per settimana a dare lezioni di canto alla Regina, che lo riceveva sempre con bontà, ma che non pensò mai a far nulla per lui, e nè anche a farlo rimborsare delle periodiche spese di viaggio ch'erogava per recarsi colà; nè a rimunerarlo per le partizioni delle sue opere ch'egli faceva copiare e legare con lusso pel Re e pei Principi della famiglia reale.

Nel 1778, il signor Devismes direttore dell'*Opera* contrattò con una compagnia di cantanti italiani per farla recitare a vicenda con quella dell'*Opera* francese, e Piccinni ne fu nominato direttore. Allora s' intese con ammirazione l'*Atys*, grand'opera, superiore al *Roland*, rappresentata nel 1780, che accolta in prima con freddezza, ottenne in seguito molto grido, giustificato per i pezzi che vi sono di primo ordine, come il coro *Des Songes*, che ancora si esegue con successo nei concerti annuali che si danno al Conservatorio di Parigi; ma l'amministrazione dell'Accademia Reale con poco accorgimento rianimò la guerra fra' partigiani di Gluck e Piccinni, impegnando questi due illustri compositori a porre in musica lo stesso soggetto, l'*Ifigenia in Tauride*, che il Gluck scrisse sopra un libretto di Guillard autore stimato allora, e Piccinni sopra un libretto di Dubreuil, che non avea niuna fama. L'opera di Gluck fu rappresentata nel 1779 con quel successo che meritava sì bel lavoro. L'*Ifigenia* poi del Piccinni, che fu data l'anno dopo, ebbe fredda accoglienza, quantunque non priva di bei pezzi, ma non tale da poter sostenere il paragone con quella del Gluck, già partito per Vienna nel 1780. Pur nondimeno furono encomiate la scena tra Oreste e Pilade, l'aria melodiosa *Oreste, au nom de la patrie*, il rondò *Cruel et tu dis que tu m'aimes*, il coro delle sacerdotesse *Sans murmurer servons les dieux*, e finalmente il recitativo ed aria *Ah! barbare Thoas*. In quel tempo Sacchini arrivò in Parigi, ed una novella rivalità incominciò a turbare il riposo dell'autore

di *Atys*, suscitata dalla corte per vero, la quale fece dimandare ad ognuno dei due celebri compositori italiani una grande opera per lo spettacolo di Fontainebleau. Piccinni scrisse la *Didone* e Sacchini *Chimene*: questa ebbe poco o niun successo, e non si rappresentò che una sola volta avanti la corte stessa, mentre che la *Didone* fece un'impressione sì viva, che Luigi XVI volle sentirla tre volte di seguito. Trasportata a Parigi sopra le scene dell'*Opèra* francese nel 1° dicembre 1783, ottenne lo stesso successo, e fu giudicata la migliore dell'opere francesi di Piccinni, per la quale non si trovavano mai elogi abbastanza.

Le melodie di quest'opera sono piene di grazia e di tenerezza, e gli accompagnamenti offrono un'armonia pura ed elegante. La parte di *Didone* è ammirabilmente ben trattata. La grande scena *Non ce n'est plus pour moi, c'est pour lui que je crains* è un capolavoro. In quanto all'aria *Ah! que je fus bien inspirée*, essa figura a buon diritto in tutte le classiche raccolte: quali pregiate ricerche e quanta tenerezza in quelle frasi amorose!

L'anno 1783 era destinato ad essere il più felice del soggiorno di Piccinni in Francia, perchè si riprodusse l'*Atys* con esito trionfale, e le sue opere comiche *le Dormeur éveillé* e *le Faux Lord* riuscirono immensamente alla corte ed alla Commedia Italiana. Altre opere scritte nel 1784 e 1785 ebbero poco successo.

Nel 1784 fu nominato maestro di canto alla Scuola Reale di Musica e di Declamazione fondata dal barone de Breteuil (1). Ma la sua stella cominciò ad eclissarsi, perchè *Lucette* cadde interamente al Teatro Italiano, e *Diana ed Endimione* data il 7 settembre 1784 fu accolta freddamente, malgrado i bei

(1) Due anni dopo fece eseguire dagli allievi di quella scuola la sua opera *Roland*, e le premure che si diede a concertarla ed accuratamente dirigerla fecero sì che la musica fosse meglio compresa e più applaudita, che non era stata quando comparve la prima volta sulle scene.

recitativi e la sinfonia, saggi molto notevoli di musica descrittiva (1).

Nel 1787 diede al Teatro Italiano *le Mensonge officieux* e *les Fourberies de Marine* opera comica in tre atti di Durosoy, e tutte due senza successo, anche se vuolsi credere a causa di nuovi intrighi. Il *Ratto delle Sabine* non si potè dare; ma rappresentato nel 1789 produsse grande effetto, e provò che l'autore della *Didone* non aveva solamente il genio delle cantilene graziose e patetiche, ma era del pari capace di elevarsi sino al più alto stile tragico.

La perdita di dodicimila franchi, risparmii della sua pensione e delle lezioni date ai figli del banchiere Bordè, lo decisero nel 1791 ad abbandonar la Francia, ove avea scritto quindici opere. Partì dunque colla sua famiglia il 13 luglio dello stesso anno. Passando per Lione, ove si rappresentava la sua *Didone*, fu coronato in teatro. Le stesse accoglienze ebbe in tutte le città d'Italia. Arrivò finalmente in Napoli il 5 settembre, ed i Napolitani accolsero colle più lusinghiere testimonianze di simpatia e di ammirazione l'illustre artista uscito dalle sue scuole, e tali testimonianze pare che gli promettessero un più tranquillo e lieto avvenire.

Il Re Ferdinando gli accordò una pensione annua, e mostrò desiderio che si fosse rimesso in iscena il suo *Alessandro nell'Indie*, dato nello stesso teatro di San Carlo diciassette anni prima, che perciò fu riprodotto nel 1791 con qualche pezzo di musica cangiato, siccome di sopra abbiamo detto.

(1) Un moderno autore francese parlando di questa sinfonia dice: « L'ouverture de *Diane et Endymion*, qui peint la fraîcheur de l'aurore, le chant des oiseaux, toute la nature ranimée par la présence de l'astre du jour, cette ouverture, disons nous, prouve que Piccinni ne reculait pas devant une conception hardie et une infraction aux règles du théâtre, lorsqu'elle lui paraissait utile à l'expression de sa pensée. Il fallait constater cela pour rectifier la fausse opinion que plusieurs peuvent s'être faite de la musique du rival de Gluck, vaincu par lui, mais pouvant honorablement supporter sa défaite. »

Nel 1792 scrisse l'oratorio *Gionata*, ch'egli considerava come una delle sue migliori produzioni nel genere serio. Nello stesso anno scrisse l'opera buffa la *Serva onorata*, ch'ebbe buon successo. Al matrimonio di una sua figlia con un giovine francese intervennero molti cospicui personaggi della stessa nazione ed anche il console ed il ministro di quella Repubblica. Ciò produsse un disgusto della popolazione contro di lui, che da quel momento fu inviso ed esposto a mille persecuzioni, come di poi fu anche per parte del governo del re. La sua nuova opera rappresentata nel teatro di San Carlo nel 1793, *Ercole al Termodonte*, ossia la *Disfatta delle Amazzoni*, cadde interamente e fu fischiata. Due dei suoi allievi lo denunziarono alla polizia come giacobino; e quando fu conosciuto che nel tempo della rivoluzione francese egli aveva prestata la sua opera a quel comitato delle feste pubbliche ponendo in musica l'Inno ad Imene scritto dal Ginguéné, fu tenuto in conto di repubblicano e s'indispose contro di lui l'intero corpo dei musicisti. Al suo ritorno da Venezia, ove compose *Griselda* ed il *Servo Padrone*, 1793, ebbe l'ordine dal ministro Acton di costituirsi arrestato in casa, ove passò quattro penosissimi anni nell'abbandono e nell'indigenza. Per colmo di sciagura seppe che le sue partizioni e tutto ciò che aveva lasciato a Parigi era perduto, come perduto aveva anche la pensione in Napoli, che re Ferdinando gli tolse. Egli sopportò tutte queste disgrazie con filosofico coraggio. Unico e solo mezzo per vivere meschinamente con la famiglia gli era rimasto lo scrivere musica di chiesa per tutti i conventi della città.

Al primo trattato di pace colla Francia, all'arrivo dell'ambasciatore francese Conclaux, ottenne un passaporto e partì per iscrivere un'opera a Venezia, ove il tenore David, tocco delle sue sventure e quasi della sua miseria, aveagli procurato una scrittura.

Festeggiato dall'ambasciatore francese in Roma, ove prima si recò, costui lo fece risolvere a non andare a Venezia,

ma invece tornarsene a Parigi, dandogli anche danaro per fare il viaggio. Vi giunse il 23 dicembre 1798. L'indomani del suo arrivo assistè alla distribuzione dei premii del Conservatorio che si faceva al teatro dell'*Opéra*. Ivi fu presentato al pubblico, che lo applaudì con trasporto a più riprese. Il governo gli accordò cinquemila franchi pei suoi primi bisogni, duemila e quattrocento di pensione annuale sopra i fondi d'incoraggiamento ai letterati, ed un alloggio all'*Hôtel d'Angivilliers*, dove dopo qualche mese venne a raggiungerlo una porzione della sua famiglia. La pensione che prima godeva di tremila franchi annui, gli fu ridotta a mille, perchè non si vollero tenere presenti che tre sole delle sue opere restate al repertorio francese, *Roland*, *Atys* e *Didone*. Per distrarsi utilmente scriveva *Romanze* e delle canzonette per canto e pianoforte, che vendeva e pubblicava nel *Giornale di Canto e di Piano* di Desormery et Bouffet. Mà i pochi mezzi che aveva all'arrivo della famiglia, e l'inquietudine sulla sorte di quella rimasta in Napoli che non avea potere di soccorrere, gli cagionarono un attacco di paralisi. Un mese dopo il suo arrivo a Parigi, il governo avea disegnato di creare per lui una sesta piazza d'ispettore al Conservatorio a titolo di *Riconoscenza Nazionale*, disegno che rimase senza effetto. Appena ristabilitosi dalla malattia, fece dimandare al Primo Console che avesse attuato quel disegno. Il generale Buonaparte lo accolse con benevolenza e con interesse, gli dimandò una marcia per la guardia consolare onde avere un pretesto a dargli una gratificazione, e nel mese di aprile 1800 gli mandò la nomina d'ispettore al Conservatorio; ma questo favore arrivò troppo tardi, perchè il povero Piccinni veniva attaccato da una malattia biliosa che più di una volta aveva messo la sua vita a pericolo (1).

(1) Il posto istituito per Piccinni nel Conservatorio di musica di Parigi fu dato al compositore Monsigny, colla condizione che la metà de' cinquemila franchi assegnati a quell' uffizio dovesse pagarsi alla vedova di Piccinni come pensione alimentaria.

La speranza che l'aria di campagna potesse favorire la sua convalescenza avea indotto la famiglia a condurlo a Passy. Ma spossato di forze e sopraffatto da novelle pene domestiche, dopo un' agonia durante la quale conservò la sua presenza di spirito e tutta l'energia della sua anima, colla serenità e la calma del giusto il 7 maggio del 1800 cessò di vivere in età di anni 72. Fu seppellito nel cimitero del comune. La sua tomba non si distingue che per un marmo nero, sopra il quale un amico, che gli rese gli ultimi uffizii, fece incidere questa semplice iscrizione:

Ici repose
Nicolas Piccinni
Maitre de Chapelle Napolitain
Célèbre en Italie
En France
En Europe
Cher aux Arts et à l'Amitié
Né à Bari dans l'état de Naples
en 1728
Mort à Passy le 17 Floréal
1800.

I. Composizioni di Nicola Piccinni esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1° *Zenobia*, opera seria, S. Carlo (anno 1756); riprodotta nello stesso teatro nel 1769.
2° La *Schiava Siria*, opera buffa, parti 1ª e 2ª (anno 1757).
3° *Cajo Mario*, opera seria, Napoli, S. Carlo (anno 1757); riprodotta allo stesso teatro nel 1765.
4° *Alessandro nell' Indie*, opera seria, Roma (anno 1758).
5° *Petiton*, opera buffa in tre atti (anno 1758).
6° La *Scaltra Letterata*, opera buffa in tre atti, Teatro Nuovo (anno 1758).

7° Il *Ciro*, opera seria in tre atti (anno 1759).
8° *Demetrio*, opera seria in tre atti, S. Carlo (anno 1760).
9° L' *Origille*, opera seria in tre atti, Fiorentini (anno 1760).
10° La *Cecchina* ossia la *Buona Figliuola*, opera buffa in due atti; Roma (1760).
11° Il *Re pastore*, opera seria in tre atti (anno 1760).
12° L'*Olimpiade*, opera seria in due atti, Roma (anno 1761).
13° *Demofoonte*, opera seria in tre atti, Napoli (anno 1762).
14° La *Bella verità*, opera buffa in tre atti (anno 1762).
15° Il *Barone di Torreforte*, opera buffa in due atti (anno 1765).
16° La *Cecchina maritata*, opera buffa, Teatro Nuovo (anno 1765).
17° Il *Gran Cid*, opera seria in tre atti, Napoli, S. Carlo (anno 1766), eseguita dalla Gabrielli, Mazzanti e Raaf.
18° La *Molinara*, opera buffa in tre atti, Teatro Nuovo (anno 1766).
19° La *Pescatrice*, opera buffa, parti 1ª e 2ª (anno 1766).
20° Il *Curioso del suo proprio danno*, opera buffa in tre atti, Fiorentini (anno 1755); riprodotta nel 1767.
21° La *Donna vendicata*, opera buffa in due atti, nel teatro della Reggia Fiera (anno 1767).
22° La *Finta Baronessa*, opera buffa in tre atti, Fiorentini (anno 1767).
23° *Artaserse*, opera seria in tre atti, Torino e S. Carlo (anno 1768).
24° Lo *Sposo burlato*, opera buffa in due atti (anno 1768).
25° *Didone*, opera seria in tre atti (anno 1769).
26° Gli *Sposi perseguitati*, opera buffa in tre atti, Teatro Nuovo (anno 1769).
27° Cantate per Anniversarii Reali, num. 4 in due volumi (1769, 1771, 1776).
28° *Cesare* e *Cleopatra*, opera seria in tre atti (anno 1770).
29° *Catone in Utica*, opera seria in tre atti, Napoli, S. Carlo (anno 1770).

30° *Gelosia per gelosia*, opera buffa in tre atti, Fiorentini (1755 e poi 1770).

31° La *Donna di bell' umore*, opera buffa in tre atti (anno 1771).

32° La *Corsala*, opera buffa in tre atti. Fiorentini (anno 1771).

33° *Antigono*, opera seria in due atti, Roma (anno 1771).

34° *Artaserse*, opera seria novamente scritta per Napoli (anno 1772).

35° *Ipermnestra*, opera seria in tre atti, S. Carlo (anno 1772).

36° Le *Trame Zingaresche*, opera buffa in tre atti, Fiorentini (anno 1772).

37° I *Furbi burlati*, opera buffa in tre atti, Fiorentini (anno 1773).

38° La *Sposa collerica*, opera buffa in due atti (anno 1773).

39° L'*Olimpiade*, opera seria in due atti con nuova musica scritta in Napoli (anno 1774).

40° La *Contadina bizzarra*, opera buffa in tre atti (anno 1774).

41° Gli *Amanti mascherati*, opera buffa in due atti, Napoli (anno 1774).

42° *Enea in Cuma*, opera seria in tre atti, Fiorentini (anno 1775).

43° La *Capricciosa*, opera buffa in tre atti (anno 1776).

44° *Roland*, opera francese in tre atti, Parigi (anno 1778).

45° *Atys*, tragedia lirica in tre atti, Parigi (anno 1780).

46° *Ifigenia in Tauride*, tragedia lirica in quattro atti rappresentata nell'Accademia Reale di Parigi (anno 1781).

47° *Didone*, opera francese, Fontainebleau, poi rappresentata in Parigi (anno 1783).

48° *Diana ed Endimione*, opera francese in tre atti, Parigi (anno 1784).

49° *Penelope*, tragedia lirica in tre atti, Parigi (anno 1785).

50° *Gionata*, oratorio, parti 1ª e 2ª, S. Carlo (anno 1792).

51° *Ercole al Termodonte*, opera seria in due atti, S. Carlo (anno 1793).

52° Il *Cavaliere per amore*, opera buffa in due atti.

53° La *Cecchina zitella*, opera buffa in tre atti, Napoli.
54° I *Decemviri*, opera seria in tre atti.
55° Il *Finto Turco*, opera buffa in tre atti.
56° La *Locandiera di spirito*, opera buffa in tre atti.
57° Il *Mondo della Luna*, opera buffa in due atti.
58° La *Notte Critica*, opera buffa in due atti.
59° Lo *Sposalizio di D. Pomponio*, opera buffa in tre atti.
60° Gli *Stravaganti*, opera semiseria in due atti.
61° Il *Tigrane*, opera seria in tre atti.
62° La *Vittorina*, in tre atti.
63° Le *Vicende della sorte*, parte 1ª e 2ª
64° Le *Finte Gemelle*, intermezzo, parte 1ª e 2ª
65° L'*Incostante*, intermezzo, parte 1ª e 2ª
66° Il *Sordo*, intermezzo, parte 1ª e 2ª (1).
67° *Messa* in *sol* terza minore a cinque voci con più strumenti.
68° *Da te solo in tanti affanni*, salmo a più voci e più strumenti in *mi* bemolle terza maggiore.
69° Arie diverse, duetti, terzetti e quartetti contenuti in nove volumi.
70° *Guardami padre amato*, terzetto con più strumenti.
71° *Se cerca se dice*, scena dell'*Olimpiade*.
72° *Sento che il cor mi dice*, aria con più strumenti.
73° *Pastorella io giurerei*, aria con violini, viola e basso.
74° *Mi credi spietata*, aria idem.
75° *Se placate alfin vi miro*, aria con accompagnamento di pianoforte.
76° *Ah non sai per questo core*, aria idem.
77° Sinfonia in *do* terza maggiore dell' *Artaserse*.
78° Altra in *re* terza maggiore.
79° Altra in *mi* bemolle terza maggiore dell' *Atys*.
80° Solfeggio con accompagnamento di pianoforte.

(1) Tra le opere enumerate sin qui sono comprese le 41 opere in 81 volumi, come è detto a pagina 93.

II. Altre menzionate in diverse biografie

1° *L'Astrologo*, Napoli 1756. — 2° *L'Amante ridicolo*, idem 1757. — 3° *La Morte di Abele*, oratorio, Napoli 1758. — 4° *Siroe*, opera seria, Napoli 1759. — 5° *La Villeggiatura a Napoli*, 1762. — 6° *Il Don Chisciotte*, Napoli 1770. — 7° *Radamisto*, 1776. — 8° *Le Fat méprisé*, alla Commedia Italiana, 1779. — 9° *Adèle de Ponthieu*, con novella musica, 1786 (non rappresentata). — 10° *Clytemnestre*, 1787 (concertata ma non rappresentata). — 11° *Gli Uccellatori*. — 12° *Amor senza malizia*. — 13° *Il nuovo Orlando*. — 14° *Berenice*, opera seria. — 15° *La Francese maligna*. — 16° *Mazzina*, *Acetone* e *Dindimenio*. — 17° *La Donna di spirito*. — 18° *La Finta Giardiniera*. — 19° *Il Finto pazzo*. — 20° *L'Ignorante astuto*. — 21° *L'Americano ingentilito*. — 22° *Il Vagabondo fortunato*. — 23° *I Napolitani in America*. — 24° *Il Ritorno di Don Calandrino*. — 25° *Le quattro Nazioni*. — Piccinni scrisse ancora molti Oratorii, tra i quali è da notarsi *Sara* composto in Roma nel 1769, dei Salmi italiani per diversi conventi di Napoli, ed i seguenti pezzi di musica di Chiesa: *Laudate* a cinque voci con orchestra; altro per due soprani, basso e coro; *Beatus vir* per soprano e coro; *Pater noster* per voce di soprano con accompagnamento d'orchestra.

GIOVANNI PAISIELLO

Nacque in Taranto nel 1741 da Francesco ed Anna Fagiali. Suo padre esercitava il mestiere di maniscalco, ma era di tal perizia che fu apprezzato molto e ben rimunerato da Carlo III dopo la battaglia di Bitonto. Si voleva di Giovanni fare un avvocato, e perciò all'età di anni cinque fu collocato nel Collegio dei Gesuiti in Taranto.

In questo mentre avvenne che Girolamo Carducci, nobile Tarantino e valente dilettante di musica, rilevò nel giovinetto Paisiello le più belle disposizioni per la musica, e vide come natura dotato l'avea di un'omogenea e simpatica voce di contralto, giustissima nell'intonazione, perchè di finissimo orec-

chio. Gli fece perciò apprendere i principii elementari della musica da Carlo Resta, ed indusse il padre a dedicarlo diffinitivamente a questa professione e a condurlo in Napoli onde farlo ammettere in qualche Conservatorio. A malgrado della ristrettezza dei suoi mezzi, arrivato in Napoli riuscì nel giugno del 1754 a farlo ricevere nel Conservatorio di S. Onofrio a Capuana diretto da Francesco Durante, che sebbene molto inoltrato negli anni, scorgendo le buone disposizioni del giovinetto Paisiello, volle dargli lezione. Dopo la morte di Durante, avvenuta un anno e qualche mese appresso, Paisiello proseguì lo studio del contropunto e della composizione sotto la direzione di Carlo Cotumacci e Girolamo Abos maltese. Scorsi cinque anni di severi studii, e contandone Paisiello diciotto, si meritò il posto di primo maestrino tra gli alunni. Nel periodo di altri quattro anni che dimorò in Conservatorio compose molti lavori musicali, *Messe*, *Salmi*, *Mottetti*, ed anche un *intermezzo buffo*, che rappresentato da'suoi compagni nel teatrino del Conservatorio con gran successo, più tardi ebbe anche buono accoglimento in tutta Italia per le incantevoli melodie, per la semplicità e la grazia, non meno che pei tocchi leggieri di cui era rivestito: qualità eminenti di questo compositore, che quando si ampliarono in maggiori proporzioni, lo resero celebre, e rivale tanto dell'egregio Piccinni, quanto del giovine Cimarosa.

Uscito dal Conservatorio in sul finire del 1763, sollecitato da tutte le grandi città d'Italia a comporre opere, percorse gloriosamente molti teatri della Penisola e sempre con crescente successo.

Da prima accettò di scrivere in Bologna la *Pupilla* ossia il *Mondo a rovescio*, ed il brillante incontro che ottenne in questo primo esperimento fu di buon augurio alla riputazione del giovinetto maestro. Indi a Modena fece rappresentare l'opera la *Dama Umorista*, e le due opere serie *Demetrio* ed *Artaserse*. Le *Virtuose ridicole*, il *Negligente* ed i *Bagni d'Albano*, opere buffe, furono da lui scritte in Parma. Per

Venezia scrisse il *Ciarlone*, l'*Amore in ballo* e la *Pescatrice*, nel 1765.

Non contento il Paisiello di essere il trionfatore in voga in tutta la Penisola, vollo ritornare in Napoli per disputare la gloria a Piccinni: e nulla dimandava di più alla fortuna, che sembrava volerlo favorire in tutte le sue intraprese. Scrisse allora per Napoli tre opere, che furono tutte applaudite, cioè la *Vedova di bell'ingegno*, l'*Imbroglio delle ragazze*, e particolarmente l'*Idolo Cinese*, prima opera buffa rappresentata sopra il piccolo teatro della Corte, riservato sino allora alla sola opera seria (1).

Scrisse successivamente *Lucio Papirio* dramma di Apostolo Zeno, *Il furbo male accorto*, *Olimpia*, e la cantata *Pelco* eseguita pel matrimonio di Ferdinando IV con Maria Carolina d'Austria; poi l'*Arabo cortese*, il *Tamburo notturno*, le *Astuzie amorose*, *Don Chisciotte della Mancia*, la *Finta Maga*, l'*Osteria di Marechiaro* (2), il *Duello comico*, *Don Anchise Campanone*, il *Mondo della luna* e *Socrate immaginario*.

Guglielmi divenuto vecchio, Cimarosa giovanissimo ancora, Piccinni partito per la Francia, era solo Paisiello che dominava in tutti i teatri d'Italia. Verso il 1772 compose la sua prima *messa di requie* con cori ed orchestra pe' funerali dell'infante D. Gennaro Borbone, e poi scrisse a Venezia l'*Innocente fortunato*, il *Tamburo notturno* rifatto, la *Frascatana* (3), la *Discordia fortunata* ed il *Demofoonte*. A Milano

(1) Nel 16 giugno del 1779 si rappresentò in Pietroburgo la stessa opera, ma con minor successo che a Napoli, perchè poco interesse destò il libretto pieno di allusioni ad avvenimenti locali che mal si compresero dalla popolazione dell'estremo settentrione diversa affatto da noi.

(2) *Marechiaro* è la denominazione volgare di un punto della costa di Napoli verso Posilipo.

(3) La musica della *Frascatana*, adattata ad un dramma francese intitolato l'*Infante di Zamora* opera comica in tre atti, fu rappresentata a Versailles, poi a Strasburgo; quindi riprodotta a Parigi l'anno 1789 nel Teatro di *Monsieur* non piacque; alcuni pezzi però ven-

diede l'*Andromeda*, e per l'Arciduchessa Beatrice che colà governava compose dodici *quartetti* per clavicembalo, due violini e viola. Per Roma scrisse nel 1777 le *Due Contesse*, che l'anno dopo nel 1778 si rappresentò in Parigi all'Accademia Reale di Musica, ed il *Dario* (1). Queste composizioni si succederono rapidamente ed accrebbero la sua riputazione.

Invitato dalle corti di Vienna, di Londra e di Russia, prescelse quest'ultima, e partito da Napoli il 2 luglio 1776, si recò in Pietroburgo con l'annuo stipendio di quattromila rubli, e con una bella abitazione in campagna, ove poteva restare cinque o sei mesi dell'anno. Quivi scrisse per ordine dell'Imperatrice molte opere, che furono tutte apprezzate ed applaudite. Per la Granduchessa Maria Federowna, sposa del Granduca Paolo Petrovitz, di poi Imperatore, ed alla quale dava anche lezione, compose due volumi di *Capricci* e *Sonate* per pianoforte ed un corso di *Partimenti*. Alcune di queste composizioni sono, nel loro genere, annoverate fra le più belle dell'autore, e gli apportarono un'altra pensione di novecento rubli, di modo che, tutto computato, il suo onorario annuale si elevava a quasi trentamila franchi.

Il numero de' suoi componimenti eguagliava la liberalità della Seconda Caterina, che non trasandava occasione per gratificarlo ed arricchirlo con preziosi donativi. In una sera d'inverno che la sovrana ricevè Paisiello nel suo appartamento, invitato il maestro a sedere al cembalo, egli stropicciandosi le mani mostrò aver freddo: l'Imperatrice si alzò immantinente, e toltasi la pelliccia d'armellino adorna di sei bottoni di grossi brillanti, colle proprie mani la mise sulle spalle del maestro, pregandolo di tenerla per garentirsi dal freddo.

nero applauditi, cioè la scena notturna degli *echi* nel secondo atto trattata con molto spirito, l'aria di Giulietta, ed un quintetto comico.

(1) Pare che le opere le *Due Contesse* ed il *Dario* le avesse dovuto lasciare scritte prima della sua partenza per la Russia, purchè non le avesse di colà inviate in Italia, poichè portano una data posteriore al 1776.

Nella sua dimora in Pietroburgo produsse una quantità di composizioni, delle quali le più notevoli sono la *Serva padrona*, il *Matrimonio inaspettato*, il famoso *Barbiere di Siviglia*, e nel 1780 la *Finta amante* per le feste che si solennizzarono a Mohilon nell'incontro dell'Imperatrice Caterina e di Giuseppe II (1), cui seguirono i *Filosofi immaginarii* (2), *Lucinda ed Armidoro*, *Alcide al bivio* ed *Achille in Sciro* che scrisse immediatamente dopo, e ridusse in un solo atto il *Mondo della luna* pel teatro di Mosca.

Scorsi otto anni, tempo stabilito per la sua dimora in Russia, e dopo avere esattamente adempito tutte le sue obbligazioni, Paisiello carico di onori e favori riprese la via dell'Italia, anche perchè la sua salute cominciava a risentirsi di quel rigido clima.

Si recò in Varsavia invitato dal re di Polonia Poniatowski a porre in musica l'oratorio della *Passione* scritto dal Metastasio, ed ivi colse novelli allori. Indi si condusse a Vienna e compose per l'Imperatore Giuseppe II l'opera buffa il *Re Teodoro*, dramma scritto dal celebre Abate Casti. Questo lavoro, ricco di peregrine bellezze, divenne popolare per un *settimino* di deliziosa composizione, e di un genere in quel tempo interamente nuovo: esso era modello di soavità, di eleganza e di spirito comico (3). Dedicò all'Imperatore dodici *Sinfonie concertanti*, per le quali ebbe in dono una tabacchiera d'oro col ritratto del sovrano contornato di brillanti.

Arrivato in Napoli, fu da Ferdinando IV nominato maestro della sua Camera e Cappella coll'onorario di annui ducati 1200. Nel 1788 il Re di Prussia Federigo Guglielmo II, il Re d'In-

(1) Quest'opera fu rappresentata a Parigi nel 1804.

(2) Venne poi parodiata in francese da Dubuisson ed a Parigi eseguita nel 1789.

(3) Le Sueur così definisce questo settimino: « Morceau prodigieux « par l'effet qu'il produit, plus encore par son étonnante simplicité, « où nul effort harmonique ne se fait soupçonner, et dans lequel le « sublime est en proportion du peu de moyens qui le produisent. »

ghilterra Giorgio III, e la stessa Imperatrice di Russia che lo voleva di bel nuovo, gli fecero offerte vantaggiosissime. Paisiello non accettò, forse per non mancare all'impegno preso di servire nella Real Cappella, e fermatosi in Napoli, scrisse nel corso di tredici anni molte opere che vennero quasi tutte applaudite. Si annovera tra le altre il *Pirro*, nella quale la prima volta nel genere serio fece sentire un' introduzione ed un finale concertato, ed immaginò un'aria pel tenore, che sosteneva la parte del protagonista, nella quale mentre cantava udendo l'armonia degli strumenti bellici da fiato, si adattava con la sua cantilena al tempo della marcia guerriera, continuando la declamazione su quel tempo. Ottenne così moltissimo effetto senza che alterasse la cantilena, ed introdusse per la prima volta la banda militare sulla scena (1). Dopo scrisse l'*Olimpiade* e gli *Schiavi per amore* (2), e vennero immediatamente *Fedra, Catone in Utica, Elfrida, Didone* ed *Andromaca*.

Premurato replicate volte di recarsi a Londra, non volle acconsentirvi giammai, ma vi mandò una sua opera rappresentata in Napoli, *La Locandiera*, sotto il titolo *Il Fanatico in berlina* con l'aggiunta di un quintetto (3).

Per ordine del Re Ferdinando e pel piccolo teatro della compagnia di Belvedere compose la *Nina pazza per amore*, opera che sarà sempre ammirata per semplicità di stile, per verità di espressione e per ispontaneità e felicità di melodie passionate e malinconiche. Pochi maestri italiani scrissero con tanto incantesimo per le voci quanto Paisiello. Alle sue melodie piene di soavità, di naturalezza, di grazia e di una morbidezza quasi romantica, univa una gran purità ed ele-

(1) Quest' opera anche con successo fu riprodotta nel 1811.

(2) Quest'opera buffa, ripetuta in Parigi, Londra e Venezia sotto i titoli *Il Padrone generoso*, *Gli Schiavi per amore*, *Il buon Padrone*, sortì felicissimo incontro.

(3) Nel 1725 venne rappresentata in Parigi sotto il primo titolo *La Locandiera* ed ebbe favorevole accoglienza.

ganza di armonia nei suoi accompagnamenti. Questa sublime composizione, la più dotta, la più variata e la più compiuta di tutte le sue opere (1), apre il periodo idillico della musica italiana. Nel riprodursi la *Nina* in San Carlo, alla prima rappresentazione, in cui la celebre Coltellini faceva da protagonista, il pubblico fu commosso per modo, che nel duettino « *Il mio ben quando verrà, Ma nol vedo, ma sospiro, E il mio ben ahimè non vien* » le signore protese fuori i palchi e piangendo, gridavano alla grande artista: *Vivi sicura, verrà, verrà il tuo bene.* Questi sono veraci trionfi (2). Dopo la *Nina* fu fondata la scuola di quel genere detto *misto*, in cui molti compositori ancora si resero celebri.

Avvenuta la rivoluzione del 1799, la corte si trasferì in Palermo, e Paisiello rimasto in Napoli, piuttosto che perdere i suoi emolumenti, si accostò, non certo per principii ma per calcolo, al novello reggimento della Repubblica, e fu nominato Maestro della Nazione. Ritornata in Napoli la famiglia dei Borboni, gli appose a gran delitto l'aver servito un governo rivoluzionario, e venne privato di tutti i soldi ed onori. Dopo due anni di preghiere, di umiliazioni, di proteste di eterna fedeltà alla casa regnante, e dopo pubbliche testimonianze di sincero pentimento, Re Ferdinando alle preghiere ed alle premure di tutta la sua corte gli perdonò, e Paisiello riebbe gli onori delle cariche coi rispettivi stipendii.

(1) Trovandosi un giorno Paisiello in una conversazione famigliare col Principe di Salerno, secondo figlio di Ferdinando IV, il principe così gli tenne discorso: « Ditemi, caro maestro, quali sono tra la « moltitudine delle vostre opere quelle che voi stimate di più ». « Al- « tezza Reale, rispose Paisiello, io non saprei dirvi se il *Barbiere di* « *Siviglia*, il *Re Teodoro*, oppure la *Nina*. » E nel nominare la *Nina* una lagrima gli apparì sugli occhi. « Ah! la *Nina* dunque è il vostro « capolavoro », rispose subito il Principe, che si era accorto di quella lagrima.

(2) Quarantadue anni dopo, la *Nina* trovava il suo eco più bello nella *Sonnambula* di Bellini, e così il periodo idillico fu compiuto.

Poco tempo scorse, ed il primo console Napoleone Bonaparte lo fece dimandare al re di Napoli per affidargli l'ordinamento e la direzione della sua Cappella; Ferdinando IV diede ordine a Paisiello di recarsi a Parigi, ed egli vi arrivò nel settembre del 1802. Il primo Console accolse il grande artista con ogni contrassegno di ammirazione e di stima: gli destinò un magnifico appartamento alle *Tuileries* molto ben provveduto ed adornato: gli assegnò dodicimila franchi per emolumento, ed altri diciottomila per l'occorrente del suo soggiorno in Parigi: oltre a ciò, ebbe dalla corte una carrozza a sua disposizione e pranzo in tutti i giorni per dodici persone, che Paisiello divideva con alcuni emigrati napolitani che in quel tempo trovavansi in Parigi (1). Siccome non esisteva in Parigi musica per quella Cappella, così Paisiello compose sedici interi servizii.

Il primo Console essendosi lagnato un giorno degli artisti della sua Cappella, Paisiello coraggiosamente gli rispose che non sapeva nè poteva comandare a persone che si lamentavano con ragione di non essere abbastanza pagate, e lo furono subito. Quando avvenne l'incoronazione di Napoleone ad Imperatore, scrisse appositamente una gran *Messa* ed un gran *Te Deum* a due cori e due orchestre. In quel mentre gli furono offerte le cariche di Direttore dell'Accademia Imperiale di Musica, ossia teatro dell'Opera Francese, e di Direttore del Conservatorio; ma egli rifiutò tutto, e ritenne solo la direzione della Cappella Imperiale, che in vero ordinò splendidamente, chiamando i più distinti artisti a farne parte. Egli era tenuto in grandissimo conto dall'Imperatore, che continuamente lo elogiava; ma è pur grazioso il conoscere come fra questi elogi vi era una qualche cosa che non poteva di molto essere gradita al Paisiello, poichè spesso sentiva ripetersi dal grande uomo: « La vostra musica, caro Pai-

(1) Vi erano tra questi il Duca di Canzano ed il suo fratello Cavatier Gaetano Coppola, dai quali furono a me narrati sì fatti particolari.

» siello, è tutta ammirevole, ma le *Cantatrici Villane* (1) « sono la più bella opera vostra. » Quanto questa preferenza potesse essere bene accolta dal Paisiello, ognuno lo può intendere; ma gli si era fatta la scuola che non bisognava mai contraddire il sovrano nelle sue idee e ne'suoi giudizii, di qualunque natura essi fossero stati, e quindi col sorriso sulle labbra e la rabbia nel cuore, con semplice abbassamento di testa fingeva acconsentire alle lodi che l' Imperatore prodigava alle *Cantatrici Villane* (2).

Ai reiterati inviti dell'Imperatore di fermarsi stabilmente in Parigi si rifiutò sempre. Dopo il poco o niun successo della sua *Proserpina* (3), che compose per l'Accademia Francese nel 1803, e che malgrado l'alta protezione dell'Imperatore non ebbe che tredici sole rappresentazioni, ferito nell'amor proprio di non aver ottenuto che un semplice attestato di stima, comprese ciò che l' interesse della sua gloria gli consigliava, e prendendo pretesto dalla mal ferma salute della moglie, cui in vero non era confacevole l'aria di Parigi, dopo due anni e mezzo di residenza domandò il suo congedo. L'Imperatore da prima si negò; ma di poi a grande stento gli accordò il permesso, munendolo di nu'annua pensione di franchi 2400, e lo pregò che avesse egli stesso proposto il suo successore. Paisiello prescelse Lesueur, valente compositore sino allora sconosciuto, e che dalla miseria in cui languiva si trovò elevato al più bel posto che un maestro di musica possa avere in Francia.

(1) Si sa che quest' opera è musica del maestro Valentino Fioravanti.

(2) Quest'aneddoto l'ho inteso spesse volte raccontare dall'egregio Cav. Crescentini, che in quel tempo trovavasi in Parigi cantante favorito di Napoleone; e di più mi assicurava che con Paisiello ridevano spesso, quando erano soli, del grazioso equivoco dell'Imperatore che per forza lo voleva autore di una musica non sua.

(3) Il soggetto della *Proserpina*, poco adatto ai tempi bellicosi della Francia che dimandava allora piuttosto un soggetto romano che uno mitologico, contribuì moltissimo al poco successo dell'opera.

Di ritorno in Napoli, riprese il suo servizio presso Re Ferdinando, e venne ancora nominato maestro della Città, dell'Arcivescovato, e del Tesoro di San Gennaro. Ma dopo poco tempo l'antica dinastia per le politiche vicende fu obbligata a rifuggirsi di bel nuovo in Sicilia. Giuseppe, fratello del primo Napoleone, salì sul trono di Napoli, e mantenne il vecchio maestro nei suoi impieghi di Direttore e maestro della Real Cappella e della Casa Reale, aumentandogli il soldo da 1200 a 1800 ducati annui. Egli compose per la novella corte ventiquattro *Servizii* interi di Cappella, e nell'onomastico del Re Giuseppe pose in musica il dramma in un atto intitolato i *Pittagorici*, scritto appositamente per quella ricorrenza dal cavalier Vincenzo Monti. La rappresentazione ebbe luogo nel Real Teatro di S. Carlo la sera del 19 marzo 1808, ed ebbe tal successo, che Paisiello fu decorato dell'ordine delle Due Sicilie, nominato membro della Società Reale di Scienze ed Arti di Napoli, e Presidente del Giurì dirigente il Real Collegio di Musica. Antecedentemente l'Imperatore per mezzo dello stesso Giuseppe gli aveva rimessa la decorazione della Legion d'onore con una pensione di mille franchi annui. Indi a poco, nel 1809, l'Istituto di Francia lo aggregò come associato straniero in sostituzione del celebre Giuseppe Haydn trapassato. Questa onorificenza gli apportò gran contento: egli amava la Francia malgrado gli ultimi dissapori che vi avea provato, e rendeva giustizia ai suoi compositori, quantunque questi fin dal suo primo apparire in Parigi apertamente gli si mostrassero avversi, perchè mal soffrivano la predilezione che Napoleone mostrava per lui, ed il primato che avea preso nell'arte, non meno che il dominio che usava nell'esercitarlo.

La Società dei Figli di Apollo (*Enfans d'Apollon*) di Parigi lo ascrisse nel numero de'suoi componenti, malgrado la legge che vietava di ammettersi quelli che non lo chiedessero.

In occasione del matrimonio di Napoleone I con l'Arciduchessa Maria Luisa, offrì all'Imperatore un componimento, che fu assai bene accetto, e con una lettera di ringrazia-

mento scritta dal Maresciallo del Palazzo in nome del sovrano ebbe una gratificazione di 4000 franchi.

Gioacchino Murat, che successe a Giuseppe sul trono di Napoli, conservò al Paisiello tutti gl'impieghi, titoli ed onorificenze. Pur nel 1813 ebbe a ricevere un torto che avea tutto il diritto di non attendersi. Una disposizione sovrana abolì il giurì dirigente del Collegio di Musica e vi sostituì un direttore. Certo che trovandosi un Paisiello presidente di quel giurì, doveva regolarmente aspettarsi di essere egli nominato a direttore; ma in vece lo fu il Zingarelli (1). Da ciò nacque quell'astio che mostrò di poi a riguardo del Real Collegio di Musica, non volendo che vi si conservassero i suoi autografi, siccome nella prima parte abbiamo riferito.

Ritornato Ferdinando nel 1815, in odio dell'aver servito le corti francesi e messo in musica il dramma di Vincenzo Monti i *Pittagorici*, opera che dicevasi contenere allusioni (2) alla famiglia de'Borboni, tutto gli fu tolto, meno il posto di maestro della Real Cappella, devoluto al merito e non al favore, perchè fin dalla sua fondazione un tal posto venne destinato ai sommi benemeriti dell'arte.

Perduta con la caduta di Napoleone la pensione che godeva in Francia, e per le vicende politiche anche quella che riceveva dalla Russia, si vide ristretto ad una vita misera, egli che per lo spazio di mezzo secolo avea vissuto nell'opu-

(1) Come e perchè avvenisse questo fatto, verrà in appresso distesamente narrato nella biografia di Zingarelli.

(2) E realmente ne conteneva, perchè nelle *Notizie storiche* premesse dal Monti al dramma in allora stampato in Napoli, si conchiude con le seguenti parole: « Nello sviluppo dell'azione, sotto l'immagine « di antichi si sono adombrati lagrimevoli avvenimenti, che colla per- « dita di molti illustri uomini della nazione funestarono il regno di « Napoli nell'infelice epoca del 1799; e nella liberazione del *Pitta-* « *gorici* ognuno, io spero, ravviserà i fortunati politici cangiamenti, « che, posteriormente accaduti, con esultanza di tutt'i buoni, hanno « posto fine alle dolorose vicende di questo regno. »

lenza. Abbandonato dalla Corte, ch' era un elemento di sua esistenza, dalla nobiltà e dagli amici, era penoso vedere quest' uomo di tanto genio mostrarsi sì poco forte nella sventura. Non di rado fu veduto piangere del suo infortunio, ed assediare le anticamere dei grandi signori della corte, o abbassarsi ai più meschini protettori per riguadagnare il favore perduto. Una delle ultime e più forti ragioni che lo portassero al sepolcro pare che sia stata l'umiliazione che ebbe a soffrire nella gran gala del 30 maggio 1816 che il Re tenne in corte dopo il ritorno dalla Sicilia nella ricorrenza del suo onomastico, ed a cui il Paisiello era stato di diritto invitato, perchè maestro della Real Cappella. Nel giro che Ferdinando faceva nella sala del trono, quando s'imbattè in lui che umilissimamente s'inchinava per baciargli la mano, come era antica costumanza spagnuola, la ritirò e sdegnosamente gli voltò le spalle. Paisiello rimase talmente mortificato e confuso del disprezzo che il sovrano gli mostrò in pubblico, e così ferito nell'amor proprio di grande artista, che pur giustamente sentiva di essere, che tornato a casa pieno di amarezza, di dolore e di dispetto, alterato come trovavasi nella salute per dolori viscerali che da molti anni soffriva, afflitto anzi inconsolabile per l'irreparabile perdita della sua amata consorte, logorato dalle angosce di ogni genere ed anche dalle privazioni, raggiunta l'età di anni 75, cadde gravemente malato. Manifestossi da prima un'*epatite*, succedendo a questa un subitaneo *meteorismo*, e confortato dei soccorsi della religione, di cui era stato sempre non infinto veneratore, terminò la sua gloriosa vita il giorno 5 giugno 1816.

Al funebre corteo Zingarelli, Fenaroli, Tritta e Palma tennero i quattro fiocchi della coltre mortuaria; i più distinti professori della capitale, i membri dell'Accademia di Belle Arti, i maestri e gli alunni del Real Collegio di Musica, e molti letterati ed insigni personaggi, l'accompagnarono sino alla chiesa della Congregazione del Terz'Ordine, presso Santa Maria la Nuova, di cui era confratello, e dove venne sepellito.

Gli ultimi uffizi religiosi furono celebrati con somma pompa e con musica dello stesso defunto, cioè una *Messa di requie* a quattro voci con orchestra trovata nelle sue carte (1). Il valente artista Giuseppe Cammarano ne fece il ritratto, e l'egregio Morghen l'eseguì al bulino. Il signor Giambattista Gagliardi, il più intimo dei suoi veri e pochi amici (perchè i più vengono con la fortuna e van con lei), ebbe il lodevolissimo pensiero di far celebrare da un'adunanza accademica le lodi del Paisiello. In essa recitò il funebre elogio il padre Luigi Cassitti domenicano, dotto e valente oratore, e vi si distinsero i migliori poeti napoletani con commoventi funebri carmi, che furono con grande eleganza mandati alle stampe nello stesso anno.

Le due sopravviventi sorelle eressero nella chiesa ove fu sepolto, e propriamente nel lato sinistro della gran porta d'entrata, un cenotafio eseguito dallo scultore Angelo de Vivo, con l'effigie del defunto e con la seguente semplice iscrizione:

JOHANNI PAESIELLO
TARENTINO
MARIA ET HIPPOLYTA
FRATRI INCOMPARABILI
LUGENTES
P. P.

Considerato come compositore drammatico, Paisiello merita grandi elogi. La sua fecondità aveva del prodigioso, e le sue opere di tutti i generi oltrepassano il numero di dugento. Dotato delle più felici disposizioni e di squisito sentire, comprese il bisogno di portare alcuni immegliamenti alla musica

(1) Lo stesso giorno della sua morte si rappresentava in S. Carlo la *Nina pazza per amore*, e re Ferdinando con tutta la sua corte vi assisteva. A Parigi nel 1835 si chiusero i teatri il giorno della morte di Bellini. Varietà di tempi! e debbo spiacevolmente anche dire: Varietà di luoghi!!!

nella parte strumentale, e fu tra i primi a far uso, con giudizioso accorgimento, di molti strumenti da fiato quasi negletti sino a quel tempo, e che adoperò innestandoli alla parte vocale senza sopraffarla mai, anzi sorreggendola e facendola brillare di più; non lasciando però di far campeggiare nel suo strumentale una quiete ed una temperanza (non di rado eccessiva), e quella tale regolarità che ti ricorda i be'tempi della purezza della Scuola Napoletana. A lui si devono le Sinfonie programmatiche ad un tempo, delle quali ha ornato le sue opere. Egli trasportò nel dramma eroico i pezzi concertati che prima erano adoperati solo nelle opere buffe; introdusse i cori nelle arie a diversi caratteri; le viole, i clarinetti ed i fagotti nei drammi giocosi; e fu il primo che usò in teatro il genere misto, ossia l' opera semiseria, non come trattato l'avevano i suoi antecessori, ma componendo la commedia elegiaca, in dove l'elemento triste e drammatico si mescola all'elemento comico, come nella *Nina pazza*; e se all'ingegno musicale avesse unito anco una coltura letteraria, della quale molto difettava, maggiori immegliamenti in vero avrebbe apportato all'arte, che pure molto gli deve.

Egli fu nel suo tempo il maestro per eccellenza delle più soavi melodie, come è stato Bellini nel nostro. Tutti e due mirarono allo stesso fine e con gli stessi mezzi. Questi mezzi non erano che un'estrema semplicità nel proporre, svolgere e finire le loro melodie, con isquisito gusto e sentimento nell' esporle, e pervennero per essi ad ottenere i più grandi e maravigliosi effetti. Al suo ritorno dalla Russia moltiplicò nelle sue partiture i pezzi d' insieme , e nell' andamento e lavorio delle sue opere e nella forma e tessitura dei suoi pezzi si scorgeva una varietà di mezzi e di effetti ignoti prima di lui. Molti criticavano il Paisiello di quelle sue continue ripetizioni delle stesse frasi melodiche che accompagnava sempre allo stesso modo o con picciolissima diversità, addebitandogli a sterilità d'idee quella specie di andamento che dava ai suoi pezzi di musica; ma bentosto si comprese

che questo ritorno dei medesimi pensieri era un felice artifizio che dava alla composizione il carattere di unità, senza nuocere all'effetto, anzi accrescendolo di più. Del pari, ai tempi nostri molti profani si permisero inconsideratamente di chiamare Bellini il *Semplicista*, perchè facili erano le sue melodie, che senza il soccorso dell'arte trionfavano da per loro stesse. Ma quanta soavità in quel facile!! quanta grandiosità in quel semplice!! La *Nina pazza* e la *Sonnambula*, opere che toccarono il sublime, sono pruove incontrastabili del come nelle arti il vero bello non soffre nè variazione di tempo, nè alterazione o modificazione di sorta, e l'arte stessa deve chinarsi innanzi alla potenza del genio ed all'indole di quel bello a cui natura impone il marchio dell'eternità.

I caratteri speciali che distinguono la musica del Paisiello sono la dolcezza, l'amenità e lo spirito, uniti alla grazia e ad un certo andare semplice, amabile e spesso patetico; somma delicatezza e novità d'invenzione e facilità d'idee originali. Accoppiava sempre alla varietà di queste l'unità del pensiero, alla convenienza dello sviluppo il pregio della naturalezza, ed aveva ingegno portentoso a condurre la melodia e ad abbellirla di particolari sempre interessanti, con estro e sapienza grandissima. Il suo stile era semplicissimo e senza affettazione di scienza: corretto ed elegante negli accompagnamenti, sempre nitidi, chiari e nello stesso tempo brillanti, riusciva pieno di effetto: versatile in tutti i generi, passava dal serio al buffo, da questo al semplice e al grandioso (1). Allorchè aveva disposta l'orditura di una composizio-

(1) Per quanto alcune cose si troviuo di già dette, pure trovo a proposito riportare qui sul conto del Paisiello il parere che con bella e giudiziosa analogia ne dà l'erudito sig. De Villars: « Paisiello « correspond dans l'assimilation des musiciens aux peintres, à la « classe des dessinateurs tout comme Cimarosa: sa mélodie simple, « pure et élégante brille par sa propre beauté et ses ondulations idéa- « les. Comme l'ascétique florentin Giovanni da Fiesole, qui eut le « beau surnom d'*Angelico*, la ligne est tout pour lui: la forme, tou-

ne, soleva dire come Corneille, quando avea fatto lo scheletro di una tragedia: *L'opera è fatta, non mi resta che scriverla*; e soggiungeva che la condotta nelle sue composizioni era ciò che l'occupava e gli premeva di più. Grazioso, originale e bizzarro era nel suo modo di comporre. Aveva per abitudine di non distaccarsi mai dal letto, e fra i materassi e le lenzuola nacquero la sua gran *Messa de' defunti* (1), la *Nina pazza*, la *Scuffiara*, il *Re Teodoro*, il *Pirro* ed il famoso *Barbiere di Siviglia* (2).

« jours la forme, rien que la forme, mais vivifiée par un sentiment « élevé, par des passions douces et célestes. Voilà leur rapproche- « ment. D'autres auront les qualités de coloris, les splendides éclats « d'un Titien, ou les couleurs tapageuses et tout le clinquant de « Tiepolo; mais ces deux artistes idéalistes, en dehors même du temps « où ils ont vécu, seraient restés les amants de la ligne, les enne- » mis du bruit. Fra Angelico, l'immortel dominicain de Fiesole, pein- « tre de la beauté suprême, aurait toujours cherché ses inspirations « dans les cercles les plus élevés du paradis dantesque; et Paisiello « aurait fusionné avec Bellini, génie analogue au sien, en gardant « les saveurs intimes, les parfums mélodieux de sa nature, qui n'ont « pas besoin, pour ce degager, du choc des harmonies savantes et du « fracas de l'orchestre. »

(1) Questa *Messa* a due cori e grande orchestra la compose per la morte del sommo Pontefice Pio VI nel 1789.

(2) Paisiello scrisse il suo *Barbiere di Siviglia* negli otto anni che si trattenne in Pietroburgo, cioè dal 1776 al 1784. Lo spartito, come è noto, incontrò. Rossini scrisse il suo *Barbiere* in Roma nel carnevale, o propriamente venne rappresentato il giorno 5 febbrajo del 1816, quasi 36 anni dopo, ed in vece ebbe grandissimo insuccesso nella prima sera; ma ravveduti i Romani del granchio a secco che avevano preso, corressero l'imprudente precipitato giudizio. Fin dalla seconda sera l'opera fu applaudita ad oltranza e finì per avere un successo meraviglioso, ditalchè in assai breve periodo di tempo si propagò in tutti i teatri de'due mondi, ed è tuttora, dopo un mezzo secolo e qualche anno che fu composta, l'opera sempre alla moda, ricercata ed applaudita da per ogni dove, e che ha il privilegio di riuscir graditissima, sia che venga eseguita da grandi artisti, n che venga affidata a mediocri, ovvero rosa da nullità musicali nei piccoli *casotti*.

Non mai compositore sino al XVIII secolo è stato più universalmente di lui ricercato, applaudito, elogiato da tutte le nazioni di Europa, e ben meritava di esserlo. Egli ha avuto trionfi in ogni genere, ed a preferenza ha riunito ad un tempo la stima degli artisti, gli applausi del popolo e l'ammirazione della posterità. Pur questa aureola di gloria non mancava di qualche macchia (1). Paisiello fu ben lungi dal mostrarsi generoso verso i giovani artisti che aspiravano anch'essi a divenir compositori: sentiva una certa invi-

In una parola, è l'opera del brio, dell'allegrezza: ascoltandola si diviene ilare, si acquista il buon umore o si sente davvero il soffio di un genio inventore, il solo che dovunque si mostra può dire qual novello Cesare: *Veni, vidi, vici*. Nell'occasione del *Barbiere* che si dovova dare dal Rossini, il Paisiello, quantunque afflitto da grave malore, che pochi mesi più tardi in fatti lo condusse alla tomba, mise in opera tutta la sua fina astuzia o la sua influenza coi suoi molti amici di Roma per far cadere il novello spartito che osava competere col suo; ma il suo smacco fu completo. Quest'aneddoto e queste circostanze non hanno potuto non ricorrermi alla mente in un'occasione consimile, ma ben diversamente risoluta. Questa volta fu Rossini che trovavasi al posto in cui Paisiello era mezzo secolo prima verso di lui, ed il maestro è Dall'Argine il quale scrive un nuovo *Barbiere di Siviglia*. Questo maestro, quantunque valentissimo artista, a coonestare la sua (diciamola pure la parola) *audacia* o *temerità*, si rivolge al gran compositore come chiedendogli venia, o dimandandogli licenza di dedicargli il lavoro; o Rossini non solo gliela accorda con benigne e cordialissime parole, ma, tornando sul passato, chiama l'antico maestro il *Papà Paisiello*, e parlando del *Barbiere* di costui, lo proclama *giojello di spontanee melodie e di spirito comico*. Che differenza tra i due antichi autori del *Barbiere*? n'è vero?.. Non vi fa questo tratto amare anche di più la nostra più grande gloria musicale italiana, giacchè stimarla di più è impossibile? (Lettera di Rossini a Dall'Argine dell'8 agosto 1868, pubblicata nel *Mondo Artistico* di Milano.)

(1) Una piccola macchia potrebbe anche considerarsi l'aver voluto aggiungere allo *Stabat* di Pergolesi gl'istrumenti da fiato, credendo di migliorarlo. Di questo lavoro in luogo di lode si ebbe la critica del contemporanei o l'oblio de' posteri. Che si sarebbe detto di Canova se avesse posto mano al Mosè di Michelangelo?....

dia, e non era alieno dall'intrigo per attraversarne i passi. Contro Cimarosa e Guglielmi tentò combattere non solo con l'ingegno suo, ma pure con le arti della cabala. Più tardi egualmente trattò Rossini, che coi suoi successi sempre crescenti accennava all'alto grado cui sarebbe salito. Il vecchio maestro lo proclamava altamente *licenzioso compositore, poco curante delle regole dell'arte, prevaricatore del buon gusto* ec. ec. concedendogli solo un ingegno naturale ed una gran facilità non disgiunta da una ferrea memoria. Non vi è stato grande ingegno che non abbia pagato il suo tributo all'umana natura mostrando un lato debole: anche Paisiello lo fece.

I. Composizioni di Giovanni Paisiello esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli

1° *La Vedova di bel genio*, opera buffa in tre atti. Napoli, Teatro Nuovo (1766).

2° *Lucio Papirio*, opera seria in tre atti. Napoli, S. Carlo (1767).

3° *L' Idolo Cinese*, opera buffa in tre atti. Teatro Nuovo (1767).

4° *Il Furbo mal accorto*, opera buffa in tre atti. Teatro Nuovo (1767).

5° *La Luna abitata*, opera buffa in tre atti. Teatro Nuovo (1768).

6° *La finta maga per vendetta*, opera buffa in tre atti. Napoli, Teatro de'Fiorentini (1768).

7° *La Serva Padrona*, opera buffa in tre atti. Fiorentini (1769).

8° *D. Chisciotte della Mancia*, opera buffa in tre atti. Fiorentini (1769).

9° *L' Arabo cortese*, opera buffa in tre atti. Teatro Nuovo (1769).

10° *Artaserse*, opera seria in tre atti. Modena (1770).

11° *Demetrio*, opera seria in tre atti. Modena (1770).

12° *Gli Scherzi d'Amore e Fortuna*, opera buffa in tre atti. Teatro Nuovo (1771).

13° *La somiglianza de' nomi*, commedia in tre atti. Teatro Nuovo (1771).

14° *Gli Amanti Comici, ossia D. Anchise Campanone*, opera buffa in tre atti (1772).

15° *La Dardanè*, opera semiseria in tre atti. Teatro Nuovo (1772).

16° *Il Tamburo notturno*, opera buffa in tre atti. Teatro Nuovo (1773).

17° *L'Innocente o la Semplice Fortunata*, opera buffa in tre atti. Teatro Nuovo (1773).

18° *Il Credulo deluso*, opera buffa in tre atti. Teatro Nuovo (1774).

19° *Il Duello Comico*, farsa. Teatro Nuovo (1774).

20° *La Frascatana*, opera buffa in tre atti. Fiorentini (1774).

21° *Socrate immaginario*, opera buffa in tre atti. Teatro Nuovo (1775).

22° *Le Astuzie Amorose*, opera buffa in due atti. Teatro Nuovo (1775).

23° *Dal finto il vero*, opera buffa in tre atti. Napoli (1776).

24° *Achille in Sciro*, opera seria in tre atti scritta in Russia negli otto anni che vi dimorò, dal 1776 al 1784.

25° *Il Barbiere di Siviglia*, opera buffa in quattro atti. Pietroburgo (1776).

26° *La Disfatta di Dario*, opera seria in tre atti. S. Carlo (1777).

27° *La Nitteti*, opera seria in tre atti. Pietroburgo (1777).

28° *Il Matrimonio inaspettato*, opera buffa in un atto (1779).

29° *Il Demetrio*, opera seria, ridotta in due atti con musica diversa (1779).

30° *Alcide al bivio*, opera seria, parte 1ª e 2ª. Pietroburgo (1780).

31° *La finta Amante*, opera buffa in due atti. Pietroburgo (1782).

32° *Lucinda ed Armidoro*, opera seria in due atti. Pietroburgo (1782).

33° *Il Mondo della Luna*, dramma giocoso in un atto, con novella musica. Pietroburgo (1783).

34° *Il Re Teodoro in Venezia*, opera semiseria in due atti. Vienna (1784).

35° *Le Trame per Amore*, opera buffa in tre atti. Teatro Nuovo (1785).

36° *La Grotta di Trofonio*, opera buffa in due atti. Fiorentini (1785).

37° *Il Ritorno di Perseo*, cantata. Napoli, S. Carlo (1785).

38° *L'Amore ingegnoso*, opera buffa in due atti. Roma (1785).

39° *Antigono*, opera seria in tre atti. San Carlo (1785).

40° *Amor Vendicato*, cantata a quattro voci con coro ed orchestra (1786).

41° *Le Gare generose*, opera buffa in due atti. Fiorentini (1786).

42° *L' Olimpiade*, opera seria in tre atti. S. Carlo (1786).

43° Cantata in onore di S. Gennaro. Napoli (1787).

44° *Giunone e Lucina*, cantata. S. Carlo (1787) (1).

45° *Pirro*, opera seria in tre atti. S. Carlo (1787).

46° *Fedra*, opera seria in due atti. S. Carlo (1788).

47° *Li Zingari in Fiera*, opera buffa in due atti. Teatro del Fondo (1789).

48° *Nina o la Pazza per amore*, opera semiseria rappresentata in corte a Belvedere presso Napoli (1789).

49° *Catone in Utica*, opera seria in tre atti. S. Carlo (1789).

50° *L'Amor contrastato*, opera buffa in tre atti. Fiorentini (1789).

51° *Le vane gelosie*, opera buffa in tre atti. Fiorentini (1790).

52° *Zenobia di Palmira*, opera seria in due atti. S. Carlo (1790).

53° *La Locanda*, opera buffa. Londra, Teatro del Pantheon (1791).

(1) In questa cantata si trova la prima aria con cori scritta nei teatri d'Italia.

54° *La Modista raggiratrice*, ossia *la Scuffiara*, opera buffa in tre atti. Teatro Fiorentini (1792).
55° *Elfrida*, opera seria in due atti. S. Carlo (1792).
56° *Didone Abbandonata*, opera seria in due atti. S. Carlo (1794).
57° *Elvira*, opera seria in tre atti. S. Carlo (1794).
58° *Andromaca*, opera seria in due atti. S. Carlo (1796).
59° *La Daunia Felice*, festa teatrale. Foggia (1797).
60° *Il Fanatico in berlina*, opera buffa in due atti. Fondo (1797).
61° *Silvio e Clori*, cantata, parte 1ª e 2ª (1797).
62° *L'Inganno felice*, opera buffa in due atti. Fondo (1798).
63° *La Proserpina*, opera seria in tre atti. Parigi (1803).
64° *La Passione di Gesù Cristo*, oratorio, parte 1ª e 2ª. Varsavia (1784).
65° *Andromeda*, opera seria in tre atti. Milano.
66° *Annibale in Italia*, opera seria in tre atti. Torino.
67° *La Contesa de'Numi*, cantata.
68° *Il Gran Cid*, opera seria in tre atti. Firenze.
69° *Le Due Contesse*, opera buffa in tre atti. Roma.
70° *I Giuochi d'Agrigento*, opera buffa in tre atti. Venezia.
71° *Il Marchese di Tulipano*, opera buffa in due atti. Roma.
72° *L'Amore in Ballo*, opera buffa in tre atti. Venezia.
73° *L'Osteria de Mare Chiaro*, opera buffa in tre atti.
74° *Montezuma*, opera seria in tre atti.
75° *Mosè in Egitto*, cantata rappresentata in S. Carlo.
76° *Olimpia*, opera seria in tre atti.
77° *Peleo*, cantata, parte 1ª e 2ª.
78° *Sismano nel Mogol*, opera seria in tre atti. Milano.
79° *La Zelmira*, opera seria in tre atti.
80° Messa funebre in *do* terza minore a due cori e più strumenti (1789). Questa Messa con sinfonia e coro aggiunto fu eseguita il 7 settembre 1799 pe' funerali di Pio VI nella chiesa della Trinità Maggiore.
81° Messa di gloria a due cori e più strumenti in *do* terza maggiore.

82° Altra idem in *re* terza maggiore.

83° Altra a quattro voci e più strumenti in *re* terza maggiore.

84° Altra a due cori e più strumenti in *sol* terza maggiore.

85° Altra (in pastorale) a cinque voci e più strumenti in *sol* terza maggiore, scritta per la cappella del Primo Console a S. Cloud (1802).

86° Altra a quattro voci e più strumenti in *si* bemolle terza maggiore, scritta per la Real Cappella Palatina.

87° Altra a due cori e più strumenti in *si* bemolle terza maggiore. Parigi (1804).

88° *Dixit* a quattro voci e più strumenti in *la* terza maggiore (1789).

89° Altro id. in *si* bemolle terza maggiore, preceduto dal *Sequentia* e *Domine ad adiuvandum* in *fa* terza maggiore (1792).

90° Altro a cinque voci e più strumenti in *do* terza maggiore. Napoli (1795).

91° Altro id. in *re* terza maggiore per la festività di S. Francesca Romana eseguito nel Monastero di Monte Oliveto. Napoli (1797).

92° *Dixit* a quattro voci e più strumenti in *re* terza maggiore.

93° Altro id. in *sol* terza maggiore.

94° *Te Deum* a due cori obbligati e più strumenti in *si* bemolle terza maggiore (1791).

95° *Sequentia* per la Pentecoste, per contralto, con più strumenti, in *si* bemolle terza maggiore.

96° *Tantum ergo* per soprano con violini, viola e basso in *sol* terza minore.

97° *Christus* e *Miserere* a cinque voci con organo in *la* terza minore, scritto per la chiesa di S. Severino (1794).

98° Mottetto pastorale a canto solo con coro e più strumenti in *fa* terza maggiore (1791).

99° Cantata a tre voci con più strumenti e coro, composta per la traslazione del sangue di S. Gennaro (1793).

100° Concerto per cembalo con accompagnamento d'orchestra, fatto per S. A. I. la Gran Duchessa di tutte le Russie.

101° Altro id. fatto per S. E. la sig.ª De Sinnavinc dama d'onore di S. M. I.

102° Regole per accompagnare i partimenti, e Partimenti fatti per S. A. I. la Gran Duchessa di tutte le Russie.

103° L'opera *La Nina pazza per amore* ridotta per istrumenti.

104° *La Libertà* e *la Palinodia*, duettini a due canti col solo basso.

105° Raccolta di sonate, sinfonie e rondò per cembalo, con accompagnamento di violino, un volume.

106° Rondò, sinfonie e capricci per pianoforte n. 31, un volume.

107° Sinfonia della *Proserpina* in *re* terza maggiore.

108° Altre sinfonie per orchestra n. 7.

109° Sonata per violino e violoncello.

110° Raccolta di rondò, arie, cavatine, duetti, quartetti e quintetti, alcuni con violini, viola e basso, ed altri con intera orchestra.

111° *Se cerca, se dice*, scena ed aria nell'*Olimpiade* con più strumenti.

112° *Perfidi, l'amor mio*, rondò con violini, viola e basso.

113° *Figli, ma non di padre*, aria nel *Socrate immaginario*.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie.

1° La *Pupilla*, al teatro Marsigli di Bologna. — 2° Il *Mondo alla rovescia* idem. — 3° La *Madama umorista*, Modena. — 4° Le *Virtuose ridicole*, Parma — 5° I *Bagni d'Albano*, Parma. — 6° Il *Ciarlone*, Venezia. — 7° Le *Pescatrici*, Venezia. — 8° La *Discordia fortunata*, Venezia. — 9° I *Filosofi immaginarii*, Pietroburgo. — 10° La *Molinara*, Napoli. — 11° L'*Imbroglio delle ragazze*, da taluni detto, l'*Imbroglio delle Vajasse*, Napoli. — 12° Il *Giocatore*, Torino — 13° *Alessandro nell'Indie*, Modena. — 14° *Demofoonte*, Venezia. —

15° Il *Finto Principe*, Firenze.—16° *Dafne ed Alceo*, cantata scritta per l'Accademia de' Cavalieri.—17° I *Visionarii*, Napoli 1808.—18° La *Contadina di spirito*, Napoli.—19° I *Pittagorici*, Napoli.—20° *Il Negligente*, Parma. — 21° *Semiramide*, Roma.—22° *Ora non compra amore*.—23° *Il Mondo della luna*, Napoli.—24° *Camilletta*, intermezzo in francese, Parigi 1804.—25° *Cantata drammatica* scritta pel Principe Potemkin. — 26° *Intermezzo* scritto pel Conte Orloff.— 27° *Te Deum* a due cori e due orchestre scritto in Parigi per l'incoronazione dell'Imperatore Napoleone.—28° Due *Messe* a cinque voci.—29° Due *Dixit* a cinque voci alla palestrina.—30° Tre *Magnificat* a quattro voci e orchestra. — 31° *Miserere* a cinque voci con accompagnamento di violoncello e di viole obbligate.—32° Due *Tantum ergo*.— 33° *Kyrie* e *Gloria* a quattro voci ed orchestra.—34° *Judicabit* per voce di basso.— 35° *Christus factus est* a voce sola con coro ed accompagnamento d'orchestra.— 36° *Dilecte amice vide prodigium*, mottetto a voce sola con coro di tre voci ed orchestra. Scrisse circa altri quaranta *mottetti* con orchestra per le Corti di Napoli e Parigi.—37° *Miserere*.— 38° *Car mundum*.—39° *Libera me* a voce sola, coro ed orchestra.— 40° Quattro *Credo* a quattro voci ed orchestra.— 41° Messa di Requie a quattro voci ed orchestra eseguita nei funerali dell'autore il giorno 7 giugno 1816.—42° Quasi trenta Messe a quattro voci con orchestra, scritte per le principali chiese di Napoli, per la cappella del re di Napoli e per Napoleone Bonaparte.— 43° *Marcia funebre* scritta per la morte del generale Hoche, che ottenne il premio proposto dal generale Bonaparte, in concorrenza con Cherubini.—44° Tre cantate a voce sola.— 45° Dei notturni a due voci. — 46° Delle canzonette ed altri piccoli pezzi per canto.—Le partiture della *Nina*, *Re Teodoro*, *Serva Padrona*, *Molinara*, *Barbiere di Siviglia*, *Marchese Tulipana* e *Proserpina* sono state stampate a Parigi, ad Amburgo o a Bonn.

DOMENICO FISCHIETTI (1)

Nacque in Napoli nel 1729. Apprese la musica nel Conservatorio di Sant'Onofrio, e studiò contropunto e composizione sotto la direzione dei grandi maestri dell'arte Francesco Durante e Leonardo Leo.

(1) Per inavvertenza fu saltata questa biografia, che secondo l'ordine cronologico doveva andare innanzi a quella di Paisiello.

Volle abbandonare la patria e viaggiò in alcune città della Germania. Nel 1766 si recò a Dresda, ove fu impiegato come compositore di musica di Chiesa, ed ivi il giorno 2 luglio dello stesso anno fece eseguire la prima *Messa* di sua composizione. La rinomanza del suo valore e la sua riputazione si propagarono in breve in tutta la Germania, e venne invitato dall'Arcivescovo di Salzbourg per prendere la direzione della sua cappella, nell'esercizio della quale trovavasi ancora nel 1810. Dopo questo tempo non si udì più parlare di lui, di modo che è a credere che in allora morisse, ottuagenario.

Le opere di sua composizione più conosciute sono: *Solimano* scritto nel 1753. *Lo Speziale* nel 1755. *Il Ritorno in Londra* nel 1756. *Il Dottore* nel 1758. *Siface* nel 1761. *Il Mercato di Malmantile* nel 1766. *La Molinara* nel 1768. *Nitteti* in San Carlo nel 4 novembre del 1775, ed *Arianna e Teseo* rappresentata nello stesso teatro il 4 ottobre 1777.

Composizioni di Domenico Fischetti esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1° *Il Dottore*, opera buffa in tre atti.
2° *Il Mercato di Malmantile*, opera bernesca in tre atti.
3° *Nitteti*, opera seria in tre atti, Napoli, San Carlo.
4° *Arianna e Teseo*, opera seria, Napoli, San Carlo.

GIUSEPPE GAZZANIGA

Nell'ottobre dell'anno 1743 nacque in Verona Giuseppe Gazzaniga. Giovinetto appena, suo padre voleva destinarlo allo stato ecclesiastico, pel quale non sentivasi menomamente disposto: aveva al contrario tanta inclinazione per la musica, che trascurando ogni altro studio, a quella in segreto si applicava. Contava diciassette anni quando perdè il padre, e allora perse

la ferma risoluzione di seguire le sue naturali inclinazioni; e sapendo che il celebre Porpora trovavasi in Venezia, ivi si recò munito di validissime lettere commendatizie presso questo decano dell'arte. Porpora ~~fece~~ accolse con bel garbo il giovinetto Gazzaniga, e riconoscendo in lui felici disposizioni per la musica, gli propose di condurlo seco in Napoli, ove egli era stato nominato maestro nel Conservatorio di Sant'Onofrio, impegnandosi a farlo ricevere come alunno in quel santuario dell'arte armonica. Volenterosamente accettò il Gazzaniga la proposta, contento di avere propizia l'occasione onde secondare le sue inclinazioni, e dedicossi interamente allo studio della musica. Riuscì al Porpora di farlo ammettere gratuitamente per sette anni in quel Conservatorio, e per questo spazio di tempo lo guidò e diresse i suoi studii di contropunto e composizione. Terminato il suo impegno di restare in quella scuola, passò nel 1767 sotto la direzione di quel sommo nell'arte che nomavasi Nicola Piccinni, e con tal sicura scorta per altri tre anni continuò a perfezionarsi nella maniera di comporre. Nel 1770 si recò a Venezia, ove strettosi in amicizia con Sacchini, profittando dei consigli che continuamente questi gli dava, giunse a compiere la sua educazione musicale. Sacchini, che sposato avea per lui vivissimo interesse, gli procurò l'occasione di scrivere un'opera in Vienna nel 1770, e questa prima ebbe per titolo *Il Finto Cieco*. Di ritorno in Italia compose per diversi teatri: la *Locanda* ed il *Calandrino* nel 1771; l'*Isola d'Alcina*, *Ezio* e la *Tomba di Merlino* nel 1772; la *Donna soldato* ed il *Ciarlatano in fiera* nel 1774; *Marina Carbonaro* nel 1775; la *Fedeltà d'Amore alla pruova* nel 1776; *Armida* nel 1777; la *Contessa di Nuova Luna* nel 1778; la *Donna Capricciosa* nel 1780 in Dresda. Gazzaniga nel 1779 fu invitato a recarsi in Napoli, ove nel tempo che vi stette compose pel Teatro San Carlo l'*Antigono*, ed una cantata a quattro voci e più strumenti intitolata *I Profeti al Calvario*, ed altre opere pei varii teatri di questa città. Chiamato a Palermo,

ivi compose il *Ritorno di Ulisse e Penelope* nel 1781, ed una gran messa solenne per la festa di santa Cecilia. Ritornato sul continente, vi scrisse le *Vendemie* a Venezia, la *Creduta infedele* in Napoli nel 1783, il *Serraglio d'Osmanno* a Firenze nel 1785, e nello stesso anno fece rappresentare a Milano *Circe*, e le *Donne fanatiche* a Venezia nel 1786; poi la *Donna incognita*, la *Cameriera di spirito* e la *Didone* nella stessa città nel 1787; il *Convitato di Pietra* a Bergamo nel 1788, rappresentato a Milano di nuovo nel 1789. In questo stesso anno scrisse l'*Italiano in Londra* per Piacenza, l'*Impresario in angustie* e la *Moglie capricciosa* per Ferrara, *Idomeneo* a Padova nel 1790, e la *Disfatta de' Mori* a Torino nel 1791. In questo tempo medesimo gli venne offerto il posto di Maestro di Cappella nella Cattedrale di Crema, e lo accettò. D'allora in poi non iscrisse che poche opere pel teatro, e se ne conoscono solo due: il *D. Giovanni Tenorio* rappresentato a Lucca nel 1792, ed il *Marito migliore* in Milano nel 1801. Tra le sue composizioni vi sono alcune *Cantate*, uno *Stabat Mater* ed un *Te Deum* a quattro voci con orchestra. Nel 1813, che contava settant'anni, viveva ancora in Crema, e s'ignora il giorno della sua morte che avvenne nel 1819.

Gazzaniga è considerato nell'arte qual valente contropuntista, ma come compositore teatrale rimane nelle inferiori categorie. Dalla sua opera seria in tre atti *Antigono*, che conservasi in questo archivio, rilevasi una facilità d'idee, che per altro nulla offrono di peregrino: spontanea v'è la cantilena, quantunque per lo più frammista ai gorgheggi che si praticavano nel suo tempo: vi si nota una regolare condotta dei pezzi, ed uno strumentale piuttosto accurato, ma senza slanci di grandi effetti. Educato a quella severa scuola dei nostri conservatorii, se non riuscì colle sue composizioni a far progredire l'arte, non però la fece indietreggiare, e la scuola napolitana può, senza discendere dal suo alto seggio, annoverarlo tra i suoi compositori.

Composizioni di Giuseppe Gazzaniga esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1° *L'Antigono*, opera seria in tre atti. Napoli (1779).
2° *I Profeti al Calvario*, cantata a quattro voci con orchestra.
3° *Ma la crudel non sente*, rondò per voce di soprano (1781).
4° *Ombra temuta e cara*, duettino per soprano e contralto nella *Semiramide*.

GIACOMO INSANGUINE

Giacomo Insanguine, detto Monopoli dalla città delle Puglie di tal nome sua patria, nacque il 1744. Ammesso nel Conservatorio di Sant'Onofrio, fu allievo di Carlo Cotumacci. Appena ebbe compiuto gli studii venne nominato coadiutore del suo maestro per l'insegnamento del contropunto, col titolo di maestro della *Cartella*, e dopo la morte del Dol ottenne nel 1774 il posto di secondo maestro. Uscito dal Conservatorio, cominciò la sua professione di compositore drammatico, nella quale per altro non riuscì che mediocremente, perchè quantunque valente nell'arte d'insegnare e di scrivere, mancava di genio e di gusto, qualità essenzialmente indispensabili per un compositore teatrale. Nello spazio di 12 anni dal 1770 al 1782 compose quasi venti opere tra serie e buffe, che in quel tempo piuttosto piacquero. Quelle però che ottennero maggior successo sono le seguenti: *Cantata* a più voci e più strumenti, Napoli, S. Carlo 1770; *Didone* nel 1772; *Adriano in Siria* ed *Arianna* nel 1773; i *Voti di David* nel 1775; *Medonte* nel 1779; l'*Osteria* di *Marechiaro* nel 1780; e dopo le *Astuzie per amore*, *Tito nelle Gallie*, e *Calipso* opera seria nel 1782. Compose molti *Salmi* ed *Inni*. La sua più bell'opera da chiesa è il Salmo 71 a tre voci ed orchestra sulla

traduzione italiana di Saverio Mattei. Vi sono ancora di lui delle *Cantate* a tre voci con basso continuo, due *Dixit* e due *Messe* a quattro voci con orchestra, più una *Messa* a tre voci ed organo, un'altra anche a tre voci con due violini, basso ed organo, un *Passio* del Venerdì Santo, un *Miserere*, un *Te Deum* con orchestra, un *Benedictus* a due voci ed organo, un *Mottetto* a quattro voci, e delle *Sonate* per cembalo. Lasciò inedita una *Cantata* per la traslazione del sangue di San Gennaro, ed una scena ed aria con più strumenti. Egli morì nel 1795.

Componimenti di Giacomo Insanguine (detto Monopoli) esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1° *Cantata* a tre voci e più strumenti. Napoli, S. Carlo (1770).
2° *Didone abbandonata*, opera seria in tre atti, Napoli, San Carlo (1772).
3° *Arianna e Teseo*, opera seria, Napoli, San Carlo (1773).
4° *I voti di David per Salomone*, salmo scritto per la nascita del Real Primogenito (1775).
5° *Adriano in Siria*, opera seria in tre atti (1773).
6° *Medonte*, opera seria in tre atti, Napoli, S. Carlo (1779).
7° *Calipso*, opera seria in tre atti, Napoli, S. Carlo (1782).
8° *Le Astuzie per amore*, in tre atti.
9° *Dixit* a quattro voci e più strumenti in *sol* terza maggiore.
10° Altro idem in *si* bemolle terza maggiore (1774).
11° Altro idem in *do* terza maggiore.
12° *Messa* a quattro voci e più strumenti in *re* terza maggiore.
13° Altra idem in *re* terza maggiore.
14° Altra idem in *la* terza maggiore.
15° Altra idem in *fa* terza maggiore.
16° Altra a tre voci col solo basso in *sol* terza maggiore.
17° Altra idem in *sol* terza maggiore con violini e basso.
18° *Mottetto* a quattro voci e più strumenti in *re* terza maggiore.

19° *Benedictus Dominus* a due voci col solo basso in *sol* terza maggiore.
20° *Passio pel Venerdì Santo* a quattro voci con organo.
21° *Quoniam* per voce sola di soprano con più strumenti in *do* terza maggiore.
22° *Te Deum* a quattro voci e più strumenti in *do* terza maggiore.
23° Arie in numero di 12, alcune con violini e basso, ed altre con più strumenti.
24° *Ricordoti ben mio*, rondò con più strumenti nell'*Arianna e Teseo.*
25° *Ah! no, t' arresta, o caro*, rondò idem.
26° Sonate per cembalo.

GIANFRANCESCO DE MAJO

Nacque in Napoli nel 1745. Da suo padre Giuseppe, maestro della Real Cappella, ebbe le prime istituzioni della musica, ed entrato nel Conservatorio di Sant'Onofrio, compì i suoi studii sotto la direzione di quei valenti professori che ivi insegnavano. Fu il De Majo uno pei più illustri compositori napolitani dell'età sua, fertile di grandi artisti, e tal fama in poco tempo acquistò, che reso popolare il suo nome, era da tutti chiamato *Ciccio de Majo.*

Dotato di genio non comune, cominciò giovanissimo a scrivere per la chiesa e pel teatro, e le sue prime composizioni attirarono sopra di lui l' attenzione degli artisti e dei dilettanti per l'originalità e semplicità dei canti pieni di grazia, per la purezza delle armonie e pei tocchi larghi e facili. Insomma fu uno scrittore di molto brio e naturalezza, talmente che taluno ha creduto osservare nel suo stile il tipo di quello del Paisiello. Saverio Mattei nel suo Elogio di Jommelli dice che le musiche di De Majo sono piene di estro e di espressione.

All'età di anni diciassette, nel 1762, scrisse la sua prima opera al teatro S. Carlo di Napoli, l'*Artaserse*, ch'ebbe bellissimo successo. Nello stesso anno scrisse l'*Ifigenia in Aulide*, ed il *Catone* nel 1763. Chiamato in Roma, pose in musica il *Demofoonte* nel 1764, e *Montezuma* in Torino nel 1765. Di ritorno in Napoli, scrisse *Adriano in Siria* nel 1766, *Alessandro nell' Indie* nel 1767, *Antigono* nel 1768, *Didone abbandonata* nel 1769, e nello stesso anno *Ulisse in Roma*. L'*Ipermnestra* e l'*Eroe Cinese* furono composte per Napoli nel 1770. Chiamato immediatamente per iscrivere l'*Eumene* in Roma, vi andò, ma con la salute molto vacillante che si affievoliva ogni dì più, onde non arrivò a terminare dell'*Eumene* che il solo primo atto.

Dopo quanto si è esposto fin qui di accordo con tutti i biografi, non si può ora con essi ammettere che il De Majo sia morto nel 1774. Anche senza aver presente niun documento, questa assertiva non avrebbe dovuto esser ritenuta e tramandata dall' uno all' altro senza fermarsi ad osservare che vi doveva essere errore. Se andò a Roma a scrivere l'*Eumene* nel 1770, e vi morì quando avea composto *il solo primo atto*, come si può credere presumibile che colà morisse quattro anni dopo? Ecco ciò che non mi parve regolare; e datomi a cercare pruove in contrario, ebbi la buona fortuna di ritrovarne.

Abbiamo nell' Archivio del Real Collegio il libretto dell' *Eumene* stampato in Napoli nel 1771 come opera da rappresentarsi nel Real Teatro di S. Carlo nel dì 20 gennaio del detto anno, ed in esso si legge: « La musica del primo « atto è del *fu* D. Gianfrancesco de Majo organista della Real « Cappella di Napoli; quella del secondo atto è del signor « D. Giacomo Insanguine detto Monopoli; e quella del terzo « atto è del sig. D. Pasquale Errichelli, tutti maestri di « Cappella Napolitani (1).» Di maniera che nel bel principio

(1) Non si può tralasciare di qui rendere un tributo di lode ai due compositori che così bene continuarono l'*Eumene;* poichè esaminando

dell' anno 1771 il nome del De Majo era accompagnato da un *fu*. Non è da credersi che egli vivente avesse gradito o tranquillamente tollerato un così poco piacevole accompagnamento. Oltre a ciò si legge anche nello stesso libretto: « L'*Eumene*, felicissimo dramma rappresentato in molte parti « della nostra Italia, e specialmente in questo Real Teatro, « ora novamente in questo lietissimo giorno (1) si vedrà com- « parire sulle scene. » Si ricava dunque da documenti che non possono essere posti in dubbio, non solamente che al principio del 1771 fosse morto, ma che lo era già da qualche tempo, cioè da quello che avea dovuto necessariamente scorrere per darsi l'opera anche in altri teatri, dopo l'altro tempo che avea dovuto spendersi in Roma per farne scrivere il secondo e terzo atto da diversi maestri. Ecco dunque che logicamente parlando, la morte del De Majo deve porsi nell'autunno del 1770.

Pochi compositori di quel tempo ebbero nell'opera seria tanta profondità e tanta malinconia come il De Majo. Quasi tutte le sue opere contengono pezzi ove spicca una gran forza drammatica, e l'*Ipermnestra* a preferenza è notevole sotto questo riguardo (2).

Non fu meno felice nella musica da chiesa dello stile concertato. Si conoscono di lui cinque *Messe*, delle quali una a due cori e due orchestre, gran quantità di *Salmi*, molti *Graduali*, un *Oratorio* sacro e quattro *Salve Regina*. Una di queste in *fa* è un vero capolavoro di grazia, semplicità, devota espressione e stupenda fattura.

con intelligenza ed occhio artistico l'intera partitura, si è tratti a dire che tutta sia opera del De Majo, tanto nella parte vocale e nella strumentale del secondo o terzo atto si osservano simili all'atto primo lo stile, la struttura dei pezzi e l'effetto di colorito.

(1) Ricorreva la nascita di Re Carlo III, 20 gennaio 1771.

(2) Le due arie di quest' opera, *Sono in mar non veggo sponde*, e l'altra *Per lei fra l'armi*, non che quella del *Montezuma*, *A morir mi condanna*, saranno eterni modelli di sentimento e di verità.

Ei morì appena di anni 25, e ei diede la prima cagione, che più tardi abbiamo veduto rinnovata in Manfroce, di deplorare troncata in giovine età la vita di un genio, rimanendo così priva l'arte degli immensi tesori di melodia ed armonia che annunziava dovessero da lui fluire.

I. Composizioni di Gianfrancesco de Majo esistenti nell' Archivio del Real Collegio di Napoli.

1° *Astrea Placata*, componimento drammatico in due atti, S. Carlo (1760).
2° *Gesù sotto il pesa della Croce*, azione sacra scritta per la solennità dei Dolori di Maria SS., Napoli (1764).
3° *Ipermnestra*, opera seria in tre atti, Napoli, S. Carlo (1768).
4° *Eumene*, opera seria in tre atti, Napoli, S. Carlo (1770).
5° *La Gara delle Grazie*, cantata eseguita in Torre Maggiore in occasione della nascita di una figlia del Duca di Sangro.
6° *Messa* in *sal* terza maggiore a cinque voci e più strumenti, Napoli (1769).
7° Altra in *sol* terza maggiore a quattro voci e più strumenti.
8° Altra in *da* terza maggiore a cinque voci con più strumenti.
9° *Dixit* in *fa* terza maggiore a cinque voci e più strumenti, Napoli (1760).
10° Altro in *re* terza maggiore a cinque voci e più strumenti.
11° Altro in *da* terza maggiore a cinque voci con ripieni e più strumenti.
12° *Mattetto* in *si* bemolle terza maggiore a cinque voci e più strumenti.
13° Altro in *sol* terza maggiore a più voci e più strumenti.
14° Altro in *sal* terza maggiore per voce di soprano con più strumenti.
15° Altro in *fa* terza maggiore a più voci e più strumenti.
16° *Salve Regina* per voce di soprano in *re* terza maggiore con più strumenti. (Eseguita dal Caffarelli.)

17° Altra per voce di soprano in *fa* terza maggiore con più strumenti.

18° Altra per voce di soprano in *mi* bemolle terza maggiore con più strumenti.

19° Arie diverse num. 18 con violini, viole e basso, ed altre con più strumenti, tutte contenute in un volume.

21° *Ombra dolente e pallida*, aria con accompagnamento di pianoforte.

22° Solfeggio con accompagnamento di pianoforte.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie.

1° Due *Messe*, una delle quali a due cori e duo orchestre.—2° *Salmi* per i Vespri. — 3° Graduali diversi, di cui uno a quattro voci ed orchestra per la festa di Pentecoste.—4° Una quarta *Salve Regina* per soprano solo con due violini, viola ed organo.

SALVATORE RISPOLI

Nacque in Napoli nel 1736, o come i più accreditati biografi pretendono, nel 1745. Fece i suoi studii musicali al Conservatorio di S. Onofrio, donde appena uscito si slanciò con successo alla composizione drammatica. Le opere conosciute sotto il suo nome e ch'ebbero buon successo sono le seguenti: l'*Ipermnestra*, opera seria, in Milano, o *Idalide*, anche opera seria, in Torino, tutte e due composte nel 1786; *Il trionfo di David* a Napoli nel 1788. Per la cadente età e la cagionevole salute del compositore Giacomo Insanguine, essendosi reso di assoluta necessità il sostituirgli alcuno come maestro nel Conservatorio di S. Onofrio, incaricato il celebre Nicola Piccinni, nella qualità di Direttore della musica dei Conservatorii di Napoli, di proporre chi dovesse surrogare l'Insanguine, esso nominò Salvatore Rispoli come il migliore professore di quel tempo, e ciò avvenne nel 1792.

Scrisse in seguito una quantità di piccoli *duetti* intitolati la *Gelosia*, e delle *toccate* per clavicembalo. Sono in gran numero le composizioni che scrisse per chiesa, e Saverio Mattei nel fare un bell'elogio del talento di Rispoli in questo genere di musica per l'espressione toccante delle sue melodie, così dice: « Salvatore Rispoli, giovine di un'abilità e di un « gusto raro, che unisce a fermo studio delle antiche e sode « carte tutto il brillante delle carte moderne, e di cui qual- « che Salmo de' miei ha fatto un incontro meraviglioso per « l'espressione esatta delle parole e per la novità dell'idee. » E nota in ispezialtà il *Te Deum* musicato sulla sua traduzione italiana, che dice essere uno dei pezzi di musica da contrastar con l'eternità.

Per tradizione si sa che morì in Napoli; ma l'anno della sua morte, quello della sua ammissione e uscita dal Conservatorio, e quali furono i suoi maestri, ad onta di tutte le ricerche fatte, nè anche noi abbiamo potuto rinvenire.

Composizioni di Salvatore Rispoli esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1° *I Voti di Davide per Salomone* esposti nel Salmo LXXI, cantata sacra.
2° *Messa dei Defunti* a quattro voci e più strumenti in *mi* bemolle terza maggiore.
3° *Laudate Pueri* a cinque voci e più strumenti in *mi* bemolle terza maggiore.

GIOVANNI FURNO

Nacque in Capua il 1° gennaio del 1748. Avendo nella sua infanzia perduto i genitori, un suo zio prete scorgendo in lui gran disposizione per la musica, si decise a collocarlo

nel Conservatorio di S. Onofrio nel 1755, dove sotto la scorta dell'egregio maestro Carlo Cotumacci imparò l'accompagnamento del basso numerato, il contropunto e la composizione. Mostrò un ingegno perspicace ed assai atto ad apprendere la musica. Dovendo partire per l'estero Carlo Cotumacci gli affidò la sua scuola di partimento, come il più valente fra i suoi allievi. Non essendo più ritornato il Cotumacci, il Furno fu nominato maestro di partimento o armonia sonata, trovandosi ancora alunno, e coll'andar del tempo divenne valentissimo in questa importantissima branca della scienza musicale. Compose un dramma giocoso, l'*Allegria disturbata*, pel teatrino del Conservatorio, eseguito assai bene dai suoi compagni convittori, e che dopo venne rappresentato con gran successo al Teatro Nuovo, ove scrisse ancora altre due opere delle quali non si conosce neppure il titolo. Le monache di Santa Chiara chiesero in grazia al Re, col beneplacito del Cardinale Arcivescovo di Napoli, il permesso di far rappresentare l'*Allegria disturbata* in un teatrino eretto a bella posta nel parlatorio del convento, grazia che ottennero con grande loro soddisfazione.

Egli per più di un mezzo secolo insegnò i precetti di quella scuola tradizionale iniziata dallo Scarlatti, proseguita e meglio ordinata dal Durante, che tuttavia dà ottimi frutti e splende sempre di nuova luce. Non rispondeva come solea Durante a' suoi allievi, quando gli dimandavano sufficienti ragioni delle correzioni che loro faceva; ma il Furno quando faceva armonizzare i bassi del Durante, del Leo e del Sala, e le disposizioni del Cotumacci, così diceva ai suoi discepoli: « Fate così e come io vi dico, perchè così m'insegnò « di fare il mio maestro Cotumacci. A che investigare ra- « gioni quando in musica la prima e più forte ragione è « l'effetto? Sentite, egli diceva a noi tutti della sua scuo- « la, sentite com'è bello questo accordo sopra questo bas- « so: ne volete altra ragione meglio dell'effetto che produ- « ce?... Credete a me, non cercate di più, e faticate con

« coraggio chè diverrete artisti. » Così il Durante fondò la scuola per intuizione, come avviene quasi sempre a tutti i genii legislatori, ed il Furno da vero empirista con un ragionamento a *posteriori* accettava fra i risultamenti che trovava già preparati i soli che avevano la fortuna di soddisfare ai suoi sensi.

Giovanni Furno fu pure il maestro dell'ultima generazione che brillò nella prima metà di questo secolo: Manfroce, Mercadante, Conti, Bellini, Luigi e Federico Ricci, Costa, Rossi, Curci, Lillo, Petrella, sono la corona illustre di allievi suoi destinata a perpetuare la sua memoria. Molto paziente nell'ammaestrare, ci metteva tanto zelo e cuore, che meglio non avrebbe potuto fare il più affettuoso padre coi suoi figliuoli.

Da Sant'Onofrio passò maestro alla Pietà de' Turchini, e da questo Conservatorio a quello di San Sebastiano ed a quello di S. Pietro a Maiella.

Esercitò il suo professorato per lo spazio non interrotto di anni 54. Al direttore Zingarelli, che spesso l'esortava a dispensarsi dal dare le sue lezioni per gli acciacchi della sua avanzata età, rispondeva: « Fintanto che le gambe mi aiu-
« teranno, verrò sempre a dare le mie lezioni a questi cari
« giovanetti che amo quali miei figli, ed entrerò sempre com-
« preso di rispetto e venerazione in questo santo asilo della
« carità cittadina che mi educò nell'arte, mi diede stato nella
« civil compagnia, onori, e la modesta fortuna che posseggo ».

Nel 1835 venne giubilato, non solamente coll'intero soldo come per legge annesso alla carica, ma ancora con una gratificazione mensuale di ducati dodici che godè sino alla fine dei suoi giorni. Nella prima invasione colerica del 1837 colpito dal male asiatico, dopo poche ore di patimento finì la lunga e patriarcale vita il giorno 20 giugno.

La sua morte fu amaramente pianta da tutta la classe dei professori di musica, e particolarmente dai suoi allievi; e quelli che in Napoli allora si trovavano, in omaggio di gratitudine e di affetto l'accompagnarono al sepolcro.

Visse Giovanni Furno anni 89 e venne sotterrato nella Congregazione de'musicisti detta dell'*Ecce Homo*. Pace ed eterno riposo alla sua bell'anima.

Composizioni di Giovanni Furno esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1° *Nonna* (1) per due voci di soprano con più strumenti in *do* terza maggiore.
2° *O quam dulcis*, aria di mottetto.
3° Regole per accompagnare i partimenti.

LUIGI CAPOTORTI

Nacque in Molfetta nell'anno 1767. Ancor bambino mostrava grande inclinazione per la musica, ed all'età di sette anni cominciò a strimpellare il violino, ove giornalmente progrediva, più per disposizione naturale che per le lezioni che riceveva da uno che non potea chiamarsi maestro, ma piuttosto *guastamestiere*, ossia *straccialore* di quello strumento, che a detrimento dell'arte e scorticando l'orecchie dei poveri vicini, è facile incontrare nelle piccole città di provincia. Mi viene assicurato dal di lui figlio Luigi Antonio che la passione del Capotorti pel violino era spinta a segno che volontariamente si recava a sonare accompagnando il Viatico, ogni volta che la campana della parrocchia annunziava che ne usciva a visitare gl'infermi. Il padre decise di condurlo in Napoli per collocarlo nel Conservatorio di Sant'Onofrio a Capuana, e di undici anni vi entrò, correndo l'aprile del 1778. Nell'esame che sostenne sul violino risultò meritevole di essere ricevuto gratuitamente. Nasci che ivi insegnava fu il suo maestro di violino, e Giuseppe Millico lo addestrò nel contropunto e nella composizione; più tardi poi Piccinni gli diede salutari con-

(1) *Nonna* dicono a Napoli la *Ninna nanna*.

sigli, e gli fu guida nelle composizioni teatrali. La giusta misura dei suoi pezzi di musica, il modo come li ha condotti e la regolare durata delle sue opere mostrano chiaro quali vantaggi avea saputo trarre dagl'insegnamenti del gran Piccinni.

Uscito dal Conservatorio nel 1796 dell'età di anni 29, scrisse pel Teatro Nuovo sopra Toledo la sua prima composizione *Gli Sposi in rissa* (farsa) sopra parole di Giuseppe Diodati, che ebbe felice incontro. Nel 1800 invitato a scrivere pel Real Teatro di S. Carlo, compose il dramma *Enea in Cartagine*, e poi l'altro *Gli Orazii e i Curiazii*, che piacquero, e vennero compensati di ducati 300 ognuno, prezzo di qualche importanza in quel tempo in cui i maestri conosciuti ed accreditati ricevevano la mercede di poche centinaja, ed i giovani che amavano prodursi ed entrare nella palestra teatrale, non solo scrivevano quasi sempre senza alcun compenso, ma talvolta sopportavano anche tutte le spese occorrenti per mandare in iscena lo spettacolo. Dopo, pel Teatro del Fondo scrisse l'oratorio *Le Piaghe di Egitto* con libretto di Andrea Leone Tottola. Nel 1802 pel Teatro dei Fiorentini compose l'*Impegno superato*, *Obeide ed Atamare* con poesia del Tottola, e nel 1805 *Bref il Sordo* sopra parole di Giuseppe Palomba, dipoi rappresentato in Roma con buon successo.

Nel 1811 con decreto di Gioacchino Napoleone Murat in data del 4 febbrajo fu nominato esaminatore degli alunni del Collegio di Musica, e fu aggiunto ai tre che dirigevano l'istruzione musicale in quel Convitto. Era oramai annoverato il Capotorti nella categoria dei buoni compositori di quel tempo, e nel 1813 per l'onomastico di Napoleone I scrisse per S. Carlo il dramma *Marco Curzio* intrecciato coll'azione mimica. Nel 1815 scrisse pel Teatro de'Fiorentini il dramma di Tottola *Ernesto e Carlino*, ed una gran Cantata sopra parole del Cav. Ricci, che fu pure eseguita in S. Carlo.

Compose molta musica chiesastica, ed era il maestro di

cappella più in voga allora di molti monasteri di Napoli, come S. Domenico Maggiore, S. Vincenzo alla Sanità, S. Teresa, dove lasciò molti suoi autografi di *Messe*, *Dixit*, *Mottetti* ed altre svariate composizioni sacre.

Furono suoi allievi Stefano Pavesi, Tommaso Consalvi ed Onorio de Vito. Perfetto conoscitore dell' arte del canto, il Capotorti ebbe a sue allieve la Granzini, la Poppi, la Fumagalli e la famosa Miller.

Nel 1827 inviò un'opera artistica alla Reale Accademia di Parigi, ed ivi fu ascritto con diploma.

Stanco di esercitare più la professione, e con molti anni che gli pesavano sulle spalle, decise di ritirarsi in S. Severo di Capitanata, ove morì nell'anno 1842.

Composizioni di Luigi Capotorti esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1° *Le nozze per impegno*, opera semiseria in due atti, Teatro dei Fiorentini (anno 1802).

2° *Obeide ed Atamare*, opera seria in due atti, Teatro San Carlo (anno 1803).

3° *Ciro*, opera seria in due atti, Teatro S. Carlo (anno 1805).

4° *Marco Curzio*, opera seria in due atti, Teatro S. Carlo (anno 1813).

5° *Ernesto e Carlino*, opera semiseria in due atti, Teatro dei Fiorentini (anno 1815).

6° *Cantatina* a quattro voci in *sol* terza maggiore, con violini, violone ed organo, in onore di S. Filomena (anno 1831).

7° *Il viaggio di Roma*, anacreontica per voce di soprano in *do* terza maggiore, con accompagnamento di pianoforte.

8° *Affetti che l' alma*, cavatina per voce di soprano in *do* terza maggiore con più strumenti.

9° *Lontan da chi adoro*, cavatina per soprano in *la* terza minore con più strumenti.

PIETRO CASELLA

Nacque in Napoli nel 1776. All'età di dodici anni entrò come alunno nel Conservatorio di S. Onofrio, e studiò sotto la direzione di Carlo Cotumacci e Geronimo Abos. Dopo dieci anni ne uscì, nel 1798, e scrisse molte opere pei teatri di Napoli, tra le quali due buffe, l'*Innocenza conosciuta* e l'*Equivoco*. Ne compose una seria pel teatro San Carlo intitolata *Paride*. Chiamato in Roma dopo il successo di questa, scrisse pei teatri di quella capitale altre due opere buffe, *Il Cantante per amore* e la *Donna di buon carattere*. Nel carnevale del 1812 scrisse per la Scala di Milano l'opera seria *Virginia*, e nell'anno dopo diede alla Pergola di Firenze *Maria Stuarda*. Di ritorno in Napoli al tempo che s'istallarono le scuole esterne nel Real Collegio di Musica, allora stabilito in S. Sebastiano, con decreto degli 8 aprile 1817 fu nominato Ispettore di esse per la classe di Partimento e di Accompagnamento: posto che conservò anche quando il Collegio passò nell'attuale edifizio di S. Pietro a Majella e fino al tempo della sua morte, avvenuta il 12 dicembre 1844.

Era maestro di molte Chiese e Monasteri di Napoli, pei quali scrisse gran quantità di *Messe*, *Vesperi*, *Salmi* e *Mottetti*.

Fu compositore di poca invenzione, nè si alzò molto sull'orizzonte musicale. Nondimeno ebbe riputazione di ottimo Maestro di Cappella educato alla buona scuola, e fu pregiato tra i compositori di secondo ordine.

Composizioni di Pietro Casella esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli

1° L'*Equivoco*, opera seria in due atti, Fondo (1804).
2° *Paride*, opera seria in due atti, S. Carlo (1806).

3° *Ode*, parole di Giacomo Filioli, da cantarsi nel Real Collegio di Musica per celebrare la nascita delle LL. MM. 24 marzo 1811.

4° L' *Innocenza conosciuta*, in due atti.

5° *Messa* a quattro voci con più strumenti in *si* bemolle terza maggiore.

6° Altra id. in *re* terza maggiore.

7° Mottetto id. in *mi* bemolle terza maggiore.

RIASSUNTO

PEL CONSERVATORIO

CHIAMATO

DI SANT' ONOFRIO A CAPUANA

QUADR

DEI MAESTR

NUMERO PROGRESSIVO	NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE				
		NASCITA		MORTE		
		LUOGO	DATA	LUOGO	DATA	ETÀ
1.°	Gizzi Domenico	Arpino	1680, o 1684	Arpino	1745	65
2.°	Terradellas Dom.	Barcellona	1711, 13 febb.	Roma	1751	40
3.°	Latilla Gaetano	Bari	1713	Napoli	1789	76
4.°	Jommelli Nicola	Aversa	1714, 10 sett.	Napoli	1774, 25 ag.	60
5.°	Piccinni Nicola	Bari	1728	Passy	1800, 7 mag.	72
6.°	Fischetti Dom.	Napoli	1729	Salzbourg	1810	81
7.°	Paisiello Giov.	Taranto	1741	Napoli	1816, 5 giu.	75
8.°	Gazzaniga Gius.	Verona	1743	Crema	1819	76
9.°	Insanguine Giac.	Monopoli	1744	Napoli	1795	51
10.°	De Majo Gianfr.	Napoli	1745	Roma	1770	25
11.°	Rispoli Salvatore	Napoli	1745	Napoli	. . . . .	. .
12.°	Furno Giovanni	Capua	1748	Napoli	1837, 20 giu.	89
13.°	Capotorti Luigi	Molfetta	1767	S. Severo di Capitanata	1842, agosto	75
14.°	Casella Pietro	Napoli	1776	Napoli	1844, 12 dic.	68

SINOTTICO

COMPOSITORI

INDICAZIONI ARTISTICHE				
AMMISSIONE nel Conservatorio	USCITA dal Conservatorio	MAESTRI da cui hanno appreso	PRIMA COMPOSIZIONE CONOSCIUTA	
			DATA	TITOLO
1692	....	Scarlatti Alessan.	....	.....
1692	....	Durante Francesco	1736	*Astarte*, dramma in tre atti (1)
....	1737	Gizzi Domenico	1738	*Demofoonte* (2)
1730	....	Durante Francesco De Feo Francesco Leo Leonardo	1736	Cantata (3)
1743	1754	Leo Leonardo Durante Francesco	1754	*Le Donne dispettose* (4)
....	....	Leo Leonardo Durante Francesco	1766	Messa solenne (5)
1754, giugno	1763	Durante Francesco Cotumacci Carlo Abos Girolamo	....	Intermezzo buffo (6)
1760	1767	Porpora Nicola Piccinni Nicola Sacchini Antonio	1770	*Il Finto Cieco* (7)
....	....	Cotumacci Carlo	....	.....
....	....	De Majo Giuseppe	1762	*Artaserse*, opera seria (8)
....	....	.....	....	.....
1755	....	Cotumacci Carlo	....	*L'Allegria disturbata* (9)
1778, aprile	1796	Nasci Michele Millico Giuseppe Piccinni Niccola	....	*Gli Sposi in rissa*, farsa.
1788	1798	Cotumacci Carlo Abos Girolamo	....	*L'Innocenza conosciuta* (10)

Note al quadro precedente.

(1) Rappresentato in Roma nel Teatro delle Dame.

(2) Rappresentato in Napoli.

(3) Eseguita in casa della signora Barbapiccola, prediletta allieva di canto del Jommelli.

(4) Rappresentate nel Teatro de'Fiorentini. Non si mette come sua prima composizione quella tale messa di cui si è fatto parola nella sua biografia, perchè dev'essere considerata come uno scherzo giovanile.

(5) Eseguita in Dresda il 2 luglio.

(6) Scritta pel teatrino del Conservatorio.

(7) Rappresentato in Vienna.

(8) Rappresentata nel Real Teatro di San Carlo.

(9) Scritta pel teatrino del Conservatorio.

(10) Rappresentata nel Teatro Nuovo sopra Toledo.

CONSERVATORIO

DETTO

DI SANTA MARIA DI LORETO

Digitized by Google

FRANCESCO MANCINI

Ebbe i natali in Napoli nel 1674, e fece i suoi studii al Conservatorio di Santa Maria di Loreto, sotto la direzione di Francesco Durante. Divenne poi uno dei maestri più distinti di questa famosa scuola, dalla quale pel volgere di tre secoli e più anni sono usciti i più valenti compositori. Pel Collegio de' Nobili diretto dai Gesuiti pose in musica nel 1697 gl'intermezzi nell'opera intitolata *L'Alfonso*. Nel 1702 musicò pel teatro di San Bartolomeo la sua prima opera seria *Ariovisto*. Nel medesimo anno pose in musica due Oratorii sacri, *L'Arca del Testamento in Gerico* ed *Il Laccio purpureo di Raab* per la Congregazione del Rosario di Palazzo. Nel 1705 diedo al teatro San Bartolomeo *Gli Amanti generosi*, e per lo stesso teatro nel 1706 scrisse *Alessandro il Grande in Sidone*, ove cantò la Bulgarina. Divenuto direttore di questo teatro, aggiunse qualche aria nell'*Artaserse* di Giuseppe Orlando, rappresentato nel 1708. L'anno appresso compose l'*Engelberta*, eseguita nel Real Palazzo del Vicerè, ed ottenne il titolo di secondo maestro della Cappella Reale. Nel 1710 scrisse il *Mario fuggitivo* pel teatro di S. Bartolomeo. Tre anni dopo, per l'occasione del giorno anniversario della nascita dell'imperatore Carlo VI, scrisse l'*Artaserse re di Persia*, che si rappresentò al teatro del Palazzo Reale. Nello stesso anno diede il *Gran Mogol*, dramma di Domenico Lalli, pel Teatro di S. Bartolomeo; e nell'*Agrippina* di Haendel, che fu rappresentata nello stesso teatro, cangiò alcune arie e scrisse

delle scene buffe, secondo il barbaro costume di quel tempo di mischiar scene burlesche alle opere serie. Nel 1714 compose un melodramma sacro, *Il Genere umano in catene*, e pare certo che quest'opera non sia stata rappresentata. Nel 1720 fu eletto primo maestro al Conservatorio di S. Maria di Loreto, e scrisse per quegli alunni l'intermezzo *Il Cavalier Brettone*. Nel 1723 diede il *Trajano* nel teatro di San Bartolomeo, con gl'intermezzi buffi. Nel 1728 divenne primo maestro della Cappella Reale, perchè egli se ne dette il titolo sulla partizione dell'*Oronteo*, che fu rappresentato nello stesso anno. Nel 1732, anche pel S. Bartolomeo, compose *Alessandro nell'Indie*, poesia del Metastasio, con un intermezzo intitolato *Levantina*. Nel 1723 scrisse pel Teatro del Conservatorio di Loreto l'oratorio in tre atti *Sant'Elia Profeta*, ovvero *Il Zelo animato*.

Si conoscono anche sotto il suo nome altre due opere serie, *Idaspe* ed il *Maurizio*, ma ignorasi quando furono rappresentate. Scrisse ancora un Oratorio, *L'Amor divino trionfante nella morte di Cristo*, ed un *Magnificat* ad otto voci reali. Di tutte le altre suo composizioni musicali, chè come maestro del Conservatorio molte ne fece, nulla si sa, meno quelle esistenti nel Real Collegio di Napoli; forse andarono disperse per trascuraggine di chi dovea aver cura di conservarle. Si conosce solo che fu uno di coloro che posero in musica alcuni cori delle tragedie del duca Annibale Marchese. Finì di vivere in Napoli nel 1739 nell'età di anni 65.

Composizioni di Francesco Mancini esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1° *Alessandro il Grande in Sidone*, opera seria. Napoli, Teatro San Bartolomeo (1706).
2° *Trajano*, opera seria in tre atti. Teatro S. Bartolomeo (1723).
3° *Sant'Elia Profeta* ovvero *Il Zelo animato*, oratorio in tre atti. Conservatorio di Loreto (1733).

4° Cantate diverse a voce sola con accompagnamento del solo basso, contenute in sei volumi (1706).
5° *Arie dell'Alessandro*, contenute in un volume (1706).
6° *Quante pene fai provar*, cantata col solo basso (1702).
7° *Torna o cara e mi consola*, cantata col solo basso.
8° *Tanto vola intorno al lume*, cantata idem.
9° *Son così così geloso*, cantata per soprano col solo basso (1701).
10° Serenata per voce di soprano col solo basso.
11° *Magnificat*, a quattro voci in *re* terza maggiore, con violini, viola e basso.

NICOLA ANTONIO PORPORA

Senza tener conto delle varie opinioni sulla data della nascita di Nicola Porpora, ci atteniamo a quella del Villarosa, che rilevò dai registri esistenti nella Parrocchiale Chiesa di S. Gennaro all'Olmo, come fosse nato in Napoli il giorno 19 agosto del 1686, da Carlo e Caterina de Costanzo. Suo padre, di professione librajo, carico di numerosa famiglia, pensò fargli studiare la musica, ed ottenne che suo figlio venisse ricevuto nel Conservatorio della Madonna di Loreto. Quivi il giovinetto Porpora ebbe a maestri Gaetano Greco, il R. D. Gaetano Perugino e Francesco Mancini, maestri tutti che essendo stati educati nel medesimo Conservatorio, avevano acquistate le cognizioni a tal uffizio necessarie (1). Egli non tardò a dar chiare pruove della sua attitudine per la musica, e dopo molti anni di studii, uscito dal Conservatorio, incominciò a comporre pel teatro.

(1) Burney pretende che avesse avuto delle lezioni anche da Alessandro Scarlatti.

Scrisse la prima opera, *Basilio Imperatore di Oriente*, pel Teatro dei Fiorentini, intitolandosi maestro di cappella dell'Ambasciatore di Portogallo. Nel 1710 fu chiamato in Roma a musicare la *Berenice*, opera in tre atti rappresentata al Teatro Capranica, che fu favorevolmente accolta, ed Haendel, allora in Roma, che l'intese, rese giustizia al merito della musica del Porpora, ed elogiò il maestro napolitano, cosa che rarissime volte solea fare. Questi due uomini insigni, divenuti grandi ciascuno nel proprio genere, non prevedevano allora che un giorno sarebbero stati nemici irreconciliabili. Di ritorno il Porpora in Napoli nel 1711, scrisse pel teatro di San Bartolomeo il *Flavio Anicio Olibrio*, ed allora non contava che 25 anni. In appresso si dedicò a comporre *Messe*, *Salmi* o *Mottetti* per molte chiese e monasteri. Fra le altre doti, egli possedeva in grado eminente l'arte del canto, ed in quel tempo aprì una scuola di canto che ben presto divenne celebre, poichè da essa uscirono, come nella prima parte a pagina 40 si è detto, il *Farinelli*, il *Caffarelli*, il *Porporino*, la Salimbeni, l'Emilia Molteni, la Regina Monghetti (1), la famosa Caterina Gabrielli, ed altri che furono i più grandi cantanti del 18° secolo. Nel 1719 scrisse Porpora pel teatro S. Bartolomeo il *Faramondo*, e nel 1721 per Roma l'*Eumene* (2), rappresentato in casa del Conte Alibert, o sì l'una come l'altra di queste due produzioni ebbero gran successo. Si legge nella biografia del sig. Fétis che in quell'anno (1721) venne nominato maestro al Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo. Saria mestieri che l'assertiva fosse accompagnata da qualche documento, poichè vi è in contrario una di quelle pruove chiamate negative, cioè che di tutti i maestri usciti in quel tempo dal detto Conservatorio non se ne trova alcuno che sia stato allievo del Porpora. Nel 1722

(1) Per errore nella prima parte in vece di *Monghetti* si scrisse *Minghetti*.

(2) Nel libretto dell'*Eumene*, che si conserva in questa Biblioteca, il Porpora si annunzia *Virtuoso di S. A. il Principe di Hassia Darmstadt*.

scrisse l'oratorio intitolato il *Martirio di Sant'Eugenia*, considerato come una delle sue più belle produzioni, e che venne eseguito nel teatrino del Conservatorio di Sant'Onofrio. Nel 1723, per le nozze del Principe di Montemiletto, scrisse una cantata, l'*Imeneo*, nella quale cantò il Farinelli; e pel teatro San Bartolomeo compose il dramma *Amare per regnare*, che anche ebbe buon successo; e secon lo un manoscritto che trovasi nella biblioteca del Conservatorio di Parigi, citato nelle notizie da M. Farrene, scrisse in Roma *Adelaide*, nella quale opera vuolsi che avesse esordito il Farinelli. Ivi, in questo stesso anno 1723, diede l'*Issipile*, ma niuno parla del suo successo (1). Compose in pari tempo una *Messa* a cinque voci, della quale è possessore l'abate Santini in Roma.

Arrivato in Napoli nel 1724 Adolfo Hasse, scelse il Porpora per dirigere i suoi studii musicali; ma conosciuto ed avvicinato Alessandro Scarlatti, volle divenire allievo di costui. Anche riconoscendo nello Scarlatti un merito superiore, aveva ben diritto il Porpora di adontarsene, e fu questa, se non la più forte, indubitatamente una sufficiente ragione per suscitare tra lui ed Hasse un'inimicizia rimasta proverbiale.

Era venuto il Porpora in grande rinomanza, e come compositore e come maestro di canto; ma al raro ingegno di cui natura lo avea arricchito, congiunse un'indole soverchiamente vivace ed alquanto volubile. Non contento dei felici successi ottenuti nel proprio paese, volle abbandonarlo per recarsi a Vienna nel 1725. Iniziò il suo viaggio con un ritorno in Roma, ove venne invitato a comporre la musica pel dramma *Germanico* (2), poesia di Nicolò Coluzzo, e lo eseguirono i più valenti artisti di quel tempo, Caffarelli (soprano), Domenico Annibale di Macerata (contralto), Angelo Monticelli e Felice

(1) Nella collezione del Santini *Issipile* è riportata come Cantata di camera.

(2) Questo dramma si riprodusse anche in Roma nel 1732, e trovasi in possesso del Santini.

Galimberti ambidue *eunuchi* che recitavano da donne. Con tale compagnia la musica andò alle stelle. Partito e recatosi a Vienna, ivi ottenne per favore di far eseguire in corte alcuni pezzi delle sue opere, i quali non piacquero. L'imperatore Carlo VI non amava ornamenti nel canto, ed anzi aveva una particolare avversione pei trilli e pei mordenti, de'quali Porpora era alquanto prodigo, onde è che non l'invitò a comporre. Al ritorno da questo viaggio il maestro si recò a Venezia, ove ebbe l'incarico di scrivere l'opera *Siface*, che nel 1726 fu rappresentata al teatro di San Giovanni Crisostomo. Contemporaneamente il Vinci scrisse per lo stesso teatro il *Siroe*. Ambidue ebbero gran successo, perchè nel Vinci piaceva la delicatezza e la verità dell'espressione, ed in Porpora si ammirava la grandezza dello stile eroico che regnava in tutta l'opera. Il gran successo del *Siface* gli fece ottenere un posto di maestro, che alcuni dicono essere stato quello del Coro così detto *della Pietà*, ma che altri con più ragione, siccome poco più innanzi si vedrà, scrissero essere stato nel Conservatorio *degl'Incurabili*, ove s'insegnava alle donne il canto ed il suono. Moltissime uscite da quella scuola divennero celebri cantanti, e tra le altre l'egregia menzionata Gabrielli, che dopo aver riempito il mondo musicale della sua gloria, ritirossi in Roma ove finì agiatamente i suoi giorni.

Nello stesso anno 1726 diede *Iméneo in Atene* al teatro San Samuele di Venezia, ed al San Giovanni Crisostomo *Meride a Selinunte*, composta per l'Elettrice di Sassonia; indi scrisse per lo stesso teatro *Arianna e Teseo*, considerata allora come bellissima produzione (1). In Venezia ed in questo tem-

(1) Per la data di queste due musiche scritte e rappresentate in Venezia nell'anno 1727 è forza ritenere a preferenza di ogni altro il parere del signor Fétis, come quello ch'è accompagnato da documenti incontrastabili. Del *Meride a Selinunte* egli dice conservare un manoscritto della partitura, in fronte alla quale si legge: « Composta per « l'Elettrice di Sassonia e rappresentata in Venezia nel 1727. » Per *Arianna e Teseo*, che vogliono scritta in Vienna nel 1717, e poi rap-

po compose per le sue allieve dell'Ospizio *degl'Incurabili* dodici cantate, sei per soprano e sei per contralto col basso numerato, che rimasero in gran fama. Nel 1728 scrisse l'*Ezio*, e nel 1729 l'*Ermenegilda*, in Napoli. Da qui accettò l'invito dell'Elettore di Sassonia ed intraprese il viaggio di Dresda, recandosi colà per insegnare il canto alla principessa elettorale Maria Antonietta. Pensò di passare prima nuovamente per Vienna affin di tentare di far ricredere l'Imperatore sul conto della sua musica, e forse anche con lo scopo di aver qualche sussidio di cui aveva bisogno, perchè partito da Venezia in pessime condizioni finanziere. Per l'alta mediazione dell'ambasciatore di Venezia ottenne di comporre un oratorio, di cui s'ignora il titolo, pel servizio di Carlo VI. Tutti della corte gli consigliarono e lo pregarono pel suo bene di essere parco nei *trilli* e nei *mordenti*, ed egli promise di contentarli. In fatti l'Imperatore volle assistere alla pruova generale di questo oratorio, e fu incantato nel trovarlo semplice e senza quegli ornamenti ch'egli detestava. Intanto il compositore avea preparato in ultimo uno scherzo che per fortuna riuscì. Nel finale pose una fuga, ove il tema incominciava per quattro note ascendenti, sopra ognuna delle quali avea messo un *trillo*: questa serie di *trilli* ripetuti a tutte l'entrate delle differenti voci, divenne nella stretta del più singolare ridicolo, quando le parti facevano sentire un lungo seguito di *trilli* ch'esse riprendevano in giro l'una dopo l'altra. Quantunque di carattere molto severo, l'Imperatore fu sopraffatto da un ridere quasi convulsivo in sentire questo pezzo grottesco, e perdonò all'autore lo scherzo, rimunerandolo di larga ricompensa pel suo lavoro.

In Dresda fu molto bene accolto dalla Principessa eletto-

presentata in Venezia nel 1727, fa ostacolo alla prima data indicata di Vienna una lettera autografa del Porpora, che parimenti dallo stesso sig. Fétis si conserva, dalla quale risulta che il Porpora andò per la prima volta a Vienna nel 1725.

rale Maria Antonia Valburga, che imparò da lui non solamente l'arte del canto, ma benanche la composizione, ed alla quale lo spagnuolo Antonio Eximeno dedicò una sua opera sulla musica. In quella corte ebbe tale stima il Porpora, che ne divenne in fin geloso lo stesso Adolfo Hasse, quando nel 1730 ritornato in Dresda trovò Porpora in possesso della direzione della musica della corte, ed allora gli diede novelle pruove di un'ingratitudine che si era già manifestata a Venezia nell'anno 1729, senza dire dei rancori di Napoli. Dopo due anni di tale onorifica condizione e dopo aver composto per quella città nel 1730 il *Tamerlano* ed *Alessandro nell'Indie* ch'ebbero buon successo, dimandò licenza di recarsi a Londra ove era chiamato per dirigere l'opera italiana, stabilita in opposizione al teatro diretto da Haendel. Prima di recarvisi, andò in Venezia a scrivere la *Semiramide riconosciuta* che riuscì molto bene (1). Nel mese di aprile arrivato in Londra prese immediatamente la direzione del teatro italiano, del quale la nobiltà inglese faceva le spese, col fermo proponimento di far cadere quello sostenuto da Haendel per suo proprio conto. Per l'intervento di Farinelli e di Senesino riuscì nell'intento al Teatro de Hay-Market; ma pur tuttavia non si sostenne se non quanto durò la vendetta degli avversarii di Haendel, e cadde interamente nel 1736. Porpora vi avea fatto rappresentare quattro delle sue opere, che piuttosto piacquero. Due sembrano scritte espressamente per Londra: la prima *Ferdinando* nel 1734 (2), e l'oratorio *David* nel 1735. Delle altre due s'ignora il titolo.

(1) Nel nostro Archivio abbiamo un libretto d'ignoto autore col titolo la *Semiramide*, rappresentato nel 1724 al Teatro San Bartolomeo con musica del Porpora. Nulla vi è in questo dramma di comune con quello del Metastasio *Semiramide riconosciuta* messa in musica dal Porpora, come sopra è detto, in Venezia; di modo che sono due componimenti distinti, tanto per poesia quanto per musica, che s'incontrano soltanto nel nome di *Semiramide*.

(2) Quest'opera, secondo Burney, non ebbe che sole quattro rappresentazioni.

Il *Temistocle* poi, che ritiensi scritto per Londra nel 1742 e che non ebbe che sole otto rappresentazioni, o dovette comporlo in qualche escursione che colà fece, o mandarlo per farvelo rappresentare.

Pensò di ritornare a Dresda, per ottenere lo scioglimento dell'impegno contratto con quella corte. Ottenutolo, ritornò a Londra ove si trattenne molti anni. Ivi pubblicò le dodici cantate composte in Venezia che fece elegantemente stampare e dedicolle a S. A. il Principe Federico Elettore di Annover (1). Furono molto encomiate, specialmente pei recitativi, essendo naturalissime le cantilene, le modulazioni piacevoli, consone sempre al senso ed all'espressione delle parole. Queste cantate vennero parimente lodate dallo stesso Haendel, che quantunque avverso al Porpora, non potè far di

(1) La dedica che leggesi nel frontispizio è la seguente:

ALL'ALTEZZA REALE
di
FREDERICO
PRENCIPE REALE di VALLIA e PRENCIPE ELETTORALE di HANOVER
delle Scienze e de le bell' Arti
Amatore Possessore e PROTETTORE munificentissimo
Queste nuovamente Composte Opre di Musica vocale
Favorito Sollievo delle gravi Occupazioni
Dal suo dilicato Gusto
per Loro pregio approvate e
Dalla sua Regale Clemenza Gradite
Di Gratitudine e d'Ossequio in perpetuo Monumento
dedica
L'umilissimo devotissimo et Obbligatissimo Servo
Nicolò Porpora
LONDRA nel MDCCXXXV.

Le parole *nuovamente composte* che qui si leggono, pare che dovessero riferirsi ad esser questa la prima edizione che delle Cantate si faceva, poichè non cade dubbio esser quelle stesse che aveva scritte in Venezia nel 1727.

meno di non mostrare come le avesse in gran pregio. Nell'anno dopo, 1736, scrisse e pubblicò sei sinfonie da camera, ossia concerti a tre strumenti, dedicandole allo stesso Principe Federico (1), le quali furono tenute in poco conto come merito di composizione strumentale. Accorgendosi di essere poco valente in questa branca dell'arte, se ne diede pensiero, e studiando le sonate di Arcangelo Corelli e di altri valenti autori che avevano composto in questo genere, più tardi ne pubblicò dodici sue per violino e basso, che furono molto apprezzate e ritenute di bella fattura, di buon gusto e di gran merito artistico. A sì fatto genere di musica si trovò spinto per un mero accidente. In una Società musicale si eseguiva la quinta *sonata* di Corelli. Vi fu chi disse, senza avvertire la presenza di Porpora: « Giammai si farà una musica in « questo genere, non dico eguale, ma che pure si avvicini « come merito e come effetto a questa quinta *sonata* del « Corelli. » *Ed io prometto di sorpassarla*, rispose brusca-

(1) Il frontispizio è il seguente:

SINFONIE DA CAMERA
A TRE
ISTROMENTI
COMPOSTE PER
L'ALTEZZA REALE
DI
FREDERICO
PRENCIPE REALE DI VALLIA
E
PRENCIPE ELETTORALE
DI
HANOVER
DAL SUO
UMILISSIMO DEVOTISSIMO ET OBBLIGATISSIMO SERVO
NICOLÒ PORPORA
OPRA II.
Sculp. da B. Fortier
LONDRA MDCCXXXVI.

mente il Porpora, e tenne la paróla. Dopo questo fatto venne chiamato il Gluk della *Sonata*.

Intanto la riputazione ch'egli godeva in Londra come maestro di canto era divenuta colossale dopo che gl' Inglesi aveano inteso ed ammirato il Caffarelli; e se il Porpora nella sua ambizione d'artista si fosse limitato a dar lezione di un'arte che possedeva in grado così sublime, in breve avrebbe fatto un'immensa fortuna, perchè nessuno meglio di lui conosceva a fondo la teoria de'suoni, i rapporti numerici delle vibrazioni dei corpi sonori, non meno che le leggi ed i fenomeni che presentano.

Durante il suo soggiorno in Londra fece alcune escursioni a Venezia, ove scrisse nel 1731 l'opera in tre atti *Annibale* pel Teatro Sant'Angelo, e *Mitridate* nel 1733 (1). Come e quando, seguendo l'impulso della sua irrequietezza, lasciasse definitivamente l'Inghilterra per ritornare a Venezia, non si può con sicurezza indicare. Qualcheduno scrisse che lasciasse Londra fra il 1736 e il 1738; ma noi abbiamo supposto che fosse ciò avvenuto nel 1736, perchè in questo stesso anno fece rappresentare in Venezia nel Teatro San Giovanni Crisostomo l'opera intitolata *Rosdale* e il *Lucio Papirio*. Nel 1742 scrisse la *Statira*, ma s'ignora per dove e per qual teatro. A Venezia riprese le funzioni di direttore d'una delle scuole di musica di quella città. Tutti questi particolari della sua vita sono incerti, conoscendosi solo con certezza ch'egli fu a Venezia nel 1744, e secondo la Drammaturgia dell'Allacci, fu allora che diede le *Nozze di Ercole e di Ebe*. Nel 1745 vi si trovava ancora, e compose per le sue alunne uno *Stabat* per due soprani e due contralti, che ha la data di Venezia 1745, e del quale era possessore il mio antecessore Giuseppe Siglsmondi.

Avendo la Veneta Repubblica nominato suo ambasciatore presso la corte di Vienna il nobile gentiluomo sig. Corner,

(1) La partitura di quest'opera trovasi nella biblioteca del sig. Fétis.

questi condusse seco una sua favorita, donna avvenente, piena di spirito e che amava passionatamente la musica. Costei ottenne di avere al suo seguito il suo vecchio maestro, da cui non sapeva in verun conto staccarsi. Così per la terza volta Porpora ritornò nella capitale dell'Austria. Nel tempo che ivi si trattenne pubblicò le sue sonate per violino e basso, che tutto porta a credere essero quelle medesime che abbiam detto composte per rivaleggiare con Corelli. Esse sono stampate in rame, ed alcuni hanno opinato cho i mezzi per la pubblicazione gli siano stati somministrati dall'ambasciatore di Venezia (1). Compose anche altre sviariate musiche, tra le

(1) Ecco il frontespizio e la lettera di dedica che a quello siegue.

SONATE XII DI VIOLINO E BASSO

DEDICATE

A S. A. R. LA PRINCIPESSA ELETTORALE DI SASSONIA

MARIA ANTONIA WALBURGO

DI BAVIERA

DA

NICOLÒ PORPORA

MAESTRO DI CAPPELLA

DI S. M. IL RE DI POLONIA

In Vienna d'Austria 1754.

Si vendono dal sig. Friderico Bernardi libraro della Corte Imperiale dietro della Casa professa dei Gesuiti.

Reale et Elettorale Altezza

Le dodici sonate di violino e basso (o sia di cimbalo e violoncello) che alla Reale et Elettorale Altezza Vostra in umil tributo io presento, non sono di sua ragione per debito solamente di quella gloriosa servitù che a sì gran segno mi onora, ma sono altresì dovute a quella profonda sua intelligenza delle belle arti, che in ciascheduno è lodevole, et in una sua pari è portento. Conoscerà l'A. V. R. et E. che con questa specie di decisione dimostrativa io mi sono studiato di mettere in pace le più colte nazioni di Europa così mal concordi fra loro sulla preferenza dell'antica e della moderna musica, dell'Italiana e della Francese. Ravviserà nelle prime

quali vanno annoverate e tenute in gran pregio sei duetti latini sopra la *Passione di Gesù Cristo*, poichè in una stampa di essi di recente pubblicata in Lipsia si legge che furono scritti per l'Imperial Corte di Vienna l'anno 1754.

Fece conoscenza e contrasse amicizia col Metastasio che gli faceva sentire qualche sua produzione musicale che veniva dal Porpora applaudita. In quel tempo si offrì ad Haydn l'occasione di conoscere ed avvicinare il Porpora. Corner avea preso abitazione in un palagio ove dimorava anche il Metastasio, ed al sesto piano di esso in una moschina soffitta vi era il giovinetto Giuseppe Haydn. Conoscendo il Metastasio come la favorita del ministro si dilettasse di musica, dimandolle il permesso di presentarle quel giovine che egli aveva preso a proteggere. Piacque tanto Haydn e fu tanto ammirato pel suo ingegno, che fin d'allora si annunziava straordinario, che Sua Eccellenza gli fece l'onore d'invitarlo e condurlo insieme colla favorita e col Porpora ai bagni, allora in gran voga, di Manensdorf. Haydn che avea compreso la grande utilità che avrebbe ricavato dalle lezioni del vecchio maestro, impiegò durante il viaggio tutta la sua fina perspicacia, cura e destrezza per en-

sei scritte a doppia corda (e specialmente in quella delle medesime, in cui ò fatto particolar uso de' tre generi diatonico, enarmonico e cromatico) *che nella rigorosa osservanza de' precetti possono trovar di che compiacersi ancora i più zelanti seguaci dell'ornato moderno stile: e che i severi custodi all'incontro della rigida antichità non incontreranno di che rincrescersi nella vivace e capricciosa mistura d'antico, di moderno, d'italiano e di francese, che regna nelle altre sei. E se mai, cedendo la mia lunga esperienza agli angusti limiti del mio talento, non mi fosse riuscito di provare abbastanza, che dissentono per la diversità de' difetti, ma si accordano nell'unità del buono tutti i secoli e tutte le nazioni; sarà sempre per me soprabbondante pregio dell'opera la sospirata opportunità che mi procuro di pubblicarmi con la più riverente sommissione*

Di V. A. R. et E.

L'Umilissimo et ossequiosissimo attual Servitore
NICOLÒ PORPORA

trargli in grazia. Di gran mattino si alzava tutti i giorni per ispolverare gli abiti di lui, nettare le scarpe ed ordinare il meglio che potesse la sdrucita parrucca del vegliardo, che spesso pagava siffatti servizii con modi burberi e spinti anche più in là. Alla fine l'assidua pazienza ed annegazione e le rare disposizioni del suo domestico volontario la vinsero a segno, che il suo abituale cattivo umore non gl'impedì di dare al giovinetto Haydn alcuni buoni consigli che questi riceveva sempre con sentita riconoscenza. Imparò dal Porpora, come egli stesso confessava più tardi, soprattutto i principii dell'arte del canto italiano e quelli di un'armonia pura e corretta, accompagnando al cembalo la bella Wishalmine, quando questa eseguiva le difficili cantate del vecchio maestro. Haydn divenuto grande, ricordava con compiacenza, non disgiunta da una certa commozione, questo aneddoto della sua prima gioventù, e parlava con rispetto e riconoscenza del burbero ma benefico maestro napolitano.

L'anno nel quale Porpora lasciò Vienna anche è difficile a potersi indicare con precisione. Il Gazzaniga, che fu pure suo discepolo, pretende che ritornasse in Napoli nel 1759 o 1760. Essendo morto Gennaro Abos maestro della Cattedrale e del Conservatorio di Sant'Onofrio, Porpora gli successe in ambidue gl'impieghi. In questo stesso anno scrisse e fece rappresentare nel Real Teatro di San Carlo l'ultima sua opera intitolata *Il Trionfo di Camillo*, che non piacque, perchè sentiva del ghiaccio dell'età, e appariva intera la debolezza dell'immaginazione. Dopo scrisse per la Chiesa dei Pellegrini le Lezioni delle tenebre del Mercoldì, Giovedì e Venerdì Santo, che piacquero forse più per la perfetta esecuzione dei rinomatissimi Caffarelli e Raff, che per intrinseco merito. L'ultimo suo componimento fu una Cantata scritta nel 1765 per la festività della Traslazione del sangue di San Gennaro, sopra parole del Duca di Belforte D. Antonio de Gennaro, eseguita nella Cattedrale di Napoli.

Si dice che ne'suoi ultimi anni la sua miseria fosse estre-

ma, e le sue infermità gl'impedissero di dare lezioni di canto, ch'erano il suo maggiore mezzo di vivere. Non so come accettar questa notizia, anche sulla semplice considerazione che gli emolumenti di maestro del Conservatorio di S. Onofrio e della Cattedrale dovevan dare tanto da vivere, sempre riportandoci a quel tempo, se non agiatamente, almeno in modo da non sentire l'indigenza. Pure tutti l'assicurano, e dicono che giungesse a sì fatto grado, che dovettero unirsi tutti i professori della capitale ed imporsi una tassa volontaria per pagare i suoi funerali fatti nella Chiesa dell'*Ecce Homo*, sita nella piazza di S. Maria dell'Ajuto, Congregazione de' Musicisti, ove venne seppellito. Dato il fatto per vero, è gran vergogna per la memoria di Farinelli e Caffarelli, i quali notando nelle ricchezze, lasciavan languire il vecchio loro maestro negli orrori di un'estrema povertà. Secondo Gazzaniga, morì in febbrajo del 1766, e secondo il Villarosa nel 1767 in conseguenza di una pleuritide: di modo che ritenendo l'opinione di quest'ultimo, che a preferenza accettiamo sempre trattandosi dei maestri napolitani, il Porpora morì di anni 81.

Burney dopo tutte le notizie raccolte concluse che Porpora compose più di cinquanta opere, non tutte però conosciute. L'opinione generale intorno a lui si è che fosse profondissimo nella teoria e nella pratica del contropunto, ma poco provveduto di genio inventore, perocchè lo stile delle sue opere mancava di varietà. Carattere generale della sua musica era il grande ed il serio; ma per quanto fosse ammirevole nelle cantilene, che erano prodotti della sua profonda meditazione e della grand'arte che in grado eminente possedeva, altrettanto era stentato negli accompagnamenti. Questi giudizii sembrano alquanto contraddittorii, e pare piuttosto doversi dire che gran dottrina e gran metodo dominano nelle composizioni del Porpora, senza che vi apparisca l'impronta del genio come in Pergolesi, Paisiello e Cimarosa. Con somma valentia trattava il declamato nel recitativo, e fu preso a modello da tutti del tempo suo per tal genere di musica, e fu chiamato

il *Papà* del recitativo, espressione usata dai Napoletani nel dialetto loro per denotare l'eccellenza di alcuno in qualche arte o branca di essa. Al pari dei maestri di quel tempo, non iscriveva altro che arie per le sue opere, e queste erano sempre della stessa forma. Compose moltissima musica da chiesa, ed una quantità immensa di *Cantate* a voce sola con accompagnamento di gravicembalo, ritenendo sempre che le dodici stampate in Londra nel 1735 sono del più perfetto stile e l'opera in questo genere più notevole del Porpora. Compose ancora musica strumentale, ma di non molta importanza, meno però sei bellissime Fughe per gravicembalo, pubblicate la prima volta da Muzio Clementi nel suo volume *Tesoro dei Pianisti*, oltre le dodici sonate per violino di sopra dette.

La chiesa, la camera ed il teatro sono stati arricchiti dei suoi capilavori, e spesso i Pontefici hanno creduto far dono gradito ai Sovrani regalandoli d'un autografo del Porpora.

Nella sua gioventù avea molta gaiezza e viva e pronta la risposta; ma fatto vecchio era divenuto impaziente, abbandonandosi sempre ad eccessi di collera. Sovente era di cattivo umore, sempre burbero, non mancando spesso di dire dispiacevoli cose, che tutti gli perdonavano in riguardo della sua vecchiezza, degli acciacchi di salute o di quella tale miseria. Era di molto istruito nella letteratura italiana e latina: coltivava la poesia con successo: parlava con moltissima facilità le lingue francese, tedesca ed inglese. In lode del vero è forza concludere doversi in lui ammirare un bell'ingegno, e doversi annoverare nel numero di coloro che maggiormente illustrarono l'arte musicale, ed apportaron gloria alla scuola napolitana.

I. Composizioni di Nicolò Porpora esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli

1° *Agrippina*, opera seria in tre atti.
2° *Semiramide riconosciuta*, opera seria in tre atti. S. Carlo.

3° *Tolomeo Re d'Egitto*, opera seria in tre atti.
4° *Gedeone*, oratorio.
5° *Vulcano*, cantata per voce sola in *la* terza maggiore, con violini, viola e basso.
6° *Il Ritiro*, cantata per voce sola in *si bemolle* terza maggiore, con più strumenti.
7° *Calcante ed Achille*, cantata per due voci (soprano e basso) in *sol* terza maggiore, con violini, viola e basso.
8° Cantata per voce sola, *Bei labbri che amore*, in *re* terza maggiore, con violini, viola e basso (1746).
9° Altra latina per quattro voci in *fa* terza maggiore, id.
10° Dodici cantate, ottave e madrigali. Londra 1735.
11° Messa per quattro voci in *re* terza maggiore con orchestra.
12° Altra id. in *do* terza maggiore col *Credo*, *Sanctus*, *Benedictus* ed *Agnus Dei*, con violini, viola e basso (1747).
13° Altra per quattro voci con coro in *re* terza minore, con più strumenti.
14° Altra per quattro voci in *sol* terza maggiore, con violini e basso.
15° Altra id. in *la* terza maggiore, con violini e basso.
16° *Dixit* per quattro voci in *fa* terza maggiore, con più strumenti.
17° Altro id. in *si bemolle* terza maggiore, con più strumenti.
18° Altro per otto voci in *re* terza maggiore, con più strumenti.
19° *Magnificat* per quattro voci in *si bemolle* terza maggiore, con violini e basso.
20° Altro id.
21° Altro per due cori in *sol* terza minore, con violini, viola e basso.
22° *Te Deum* per quattro voci in *re* terza maggiore, con più strumenti.
23° Altro id. in *do* terza maggiore (1756).
24° Mottetto per quattro voci in *re* terza maggiore, con più strumenti.

Digitized by Google

25° *Laudate pueri Dominum* per quattro voci in *la* terza maggiore, con più strumenti.

26° *Salve Regina* per quattro voci in *re* terza minore, con violini, viola e basso (1725).

27° Altra per voce sola di soprano in *re* terza maggiore id.

28° *Lezioni* del 1°, 2° e 3° notturno de'morti per più voci e più strumenti.

29° *In te Domine speravi*, salmo per cinque voci in *do* terza maggiore, con più strumenti (1742).

30° *In exitu Israel*, salmo per due cori in *sol* terza maggiore, con violini e basso (1744).

31° *In adiutorium Altissimi*, salmo per quattro voci in *la* terza minore, con violini, viola e basso (1745).

32° Madrigali per quattro voci con istrumenti.

33° Arie e cantate diverse col solo basso e con più strumenti. Volume uno.

34° Sei ductti latini sulla Passione di Gesù Cristo col solo basso, scritti in Vienna 1754, così intitolati: 1° *Crimen Adam quantum constat* (soprano e contralto); 2° *Rigate lacrimis* (soprano e contralto); 3° *Mortis causa tu fuisti* (due soprani); 4° *In hoc vexillo Crucis* (due soprani); 5° *Tanquam agnus immolatus* (soprano e basso); 6° *Ab imo pectore* (soprano e contralto).

35° Gli stessi ridotti con accompagnamento di pianoforte sul basso dell'autore.

36° Dodici sonate per violino e basso. Vienna 1754.

37° Sei sinfonie da camera per due violini e basso: opera 2.ª Londra 1736.

38° *Ouverture royale* in *re* terza maggiore per più strumenti, 1763.

39° Solfeggi per soprano a una e due voci.

40° Fuga in *la* terza maggiore.

41° Altra in *si*.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie

1° *Basilio Imperator di Oriente* (Napoli). — 2° *Berenice*, 1710 (Roma). — 3° *Flavio Anicio Olibrio*, 1711 (Napoli). — 4° *Faramondo*, 1719 (Napoli) (1). — 5° *Eumene*, 1721 (Roma). — 6° L'*Imeneo*, cantata, 1723 (Napoli). — 7° L'*Issipile*, 1723 (Roma). — 8° *Adelaide*, 1723 (Roma). — 9° *Siface*, 1726 (Venezia). — 10° *Imeneo in Atene*, 1726 (Venezia). — 11° *Meride a Selinunte*, 1727 (Venezia). — 12° *Ezio*, 1728 (idem). — 13° *Ermenegilda*, 1729 (Napoli). — 14° *Tamerlano*, 1730 (Dresda). — 15° *Alessandro nell'Indie*, 1730 (idem). — 16° *Annibale*, 1731 (Venezia). — 17° *Germanico in Germania*, 1732 (Roma). — 18° *Mitridate*, 1733 (Venezia). — 19° *Ferdinando*, 1734 (Londra). — 20° *Lucio Papirio*, 1737 (Venezia). — 21° *Rosdale*, 1737 (idem). — 22° *Temistocle*, 1742 (Londra). — 23° *Le nozze d'Ercole e di Ebe*, 1744 (Venezia). — 24° *Il trionfo di Camillo*, 1760 (Napoli). Le altre opere del Porpora delle quali non si conosce il luogo ove furono rappresentate e che potrebbe ben supporsi averle composte dal 1744 al 1760, periodo anche incerto della sua vita, sono — 25° *Statira*. — 26° *Polifemo*. — 27° *Ifigenia in Aulide*. — 28° *Rosmene*. — 29° *Partenope*. — 30° *Didone*. — Due cantate o azioni teatrali, cioè 31° *Angelica e Medoro* — 32° *Gli Orti Esperidi*, ambedue di Metastasio e musicate dal Porpora. Oratorii. — 33° *Il Martirio di San Giovanni Nepomuceno* — 34° *Il Verbo incarnato*. — 35° *Il trionfo della divina giustizia*. — 36° *Il martirio di Santa Eugenia*. — 37° Messa per cinque voci con violini, viola e basso. — 38° Messa per due cori, quattro voci di ripieno e orchestra. — 39° Messa per quattro voci con orchestra (Parigi, Launer). — 40° *In exitu Israel* per due cori. — 41° *Confitebor* per due cori, due violini, viola ed organo. — 42° Altro per quattro voci (idem). — 43° *Domine probatione* per quattro voci, due di soprano e due di contralto, con violini, viola ed organo. — 44° *Qui habitat* per quattro voci (due soprani e due contralti), con violini, viola ed organo. — 45° *Magnificat* per due cori. — 46° *Dixit* per quattro voci con violini, viola ed organo. — 47° *Dixit* corto per quattro voci. — 48° *Stabat Mater* per quattro voci (due soprani e due contralti), con violini, viola

(1) *Fra queste due epoche vi è una lacuna di otto anni, nè è da dubitarsi che Porpora, operoso com' egli era, non avesse scritto in questo periodo di tempo altre opere, delle quali s'ignorano anche i titoli.*

ed organo.—49° *Laudate Jerusalem* per quattro voci.—50° *Laetatus sum* per due cori con violini e basso.—51° *In convertendo* per quattro voci.—52° *Nunc dimittis* per cinque voci.—53° *De profundis* per quattro voci.—54° *Cum invocarem* per quattro voci.—55° *Nisi Dominus* per quattro voci.—56° Introduzione al salmo *Miserere* per due soprani e due contralti, con orchestra.—57° *Litanie* per quattro voci con orchestra.—58° *Salve Regina* per voce sola con istrumenti (1).—59° Due *Regina Coeli* per voce sola con istrumenti.

NICOLA LOGROSCINO

Questo compositore, celebre nel genere buffo, nacque in Napoli verso il 1700. Ammesso al Conservatorio di Loreto, fu discepolo di Francesco Durante. I primi saggi nel genere burlesco debbonsi al Leo, al Pergolesi ed al *Sassone*; ma Logroscino, genio originale e fecondo loro contemporaneo, li superò per l'estro e per l'amenità e piacevolezza dello stile, e diede la vera idea di ciò che poteva divenire questo genere di dramma. Egli fu l'inventore dei finali nell'opera buffa, facendo finire ogni atto con un pezzo in cui il motivo, proposto da prima ad una sola voce, si svolgeva dopo a due, a tre ed a quattro, sempre interrotto da nuovi canti, conservando le più belle forme melodiche e bene armonizzate, potendo infine divenire il soggetto di un coro piacevole e del più grande effetto. Per molti anni fu solo compositore in questo genere e senza alcun rivale. Ma le opere di Piccinni, che, pur seguendo le sue orme, si spinse più innanzi di lui nei finali delle opere buffe e che ebbe in esse prodigioso successo al Teatro de' Fiorentini, lo fecero avvertito che il

(1) *Il manoscritto originale trovasi nella collezione* d'Aloys Fuchs *a Vienna.*

favore del pubblico incominciava a venirgli meno ed era prudente il ritirarsi volontariamente. Quindi nel 1747 lasciò Napoli e andò in Palermo, ove divenne il primo maestro di contropunto di quel Conservatorio, chiamato dei *Figliuoli dispersi*, e vi fece buoni allievi, fra i quali si distinsero il Muratore ed il Vermigliuoli, che gli successero in quel posto.

Deve recar meraviglia come di un compositore che per parecchi anni ottenne il primato nel genere buffo, ed è tenuto anche per uno di coloro che fecero progredire quel genere, si abbiano così poche e vaghe notizie biografiche. Deve poi recarne maggiore il vedere come le sue opere, tanto reputate ed applaudite, siano andate disperse talmente, che non si conosce ove stieno ed appena si ricorda il titolo di qualcheduna. Riguardo al primo fatto, non si potrebbe credere altro se non che avendo egli fatto dimora soltanto in Napoli e Palermo, vivendo da privato maestro senza essersi mai elevato a comparire nelle corti e quindi a circondarsi di apparato grandioso, non sia stato in tale punto di veduta da potersi il pubblico curar di lui, se non se in quei momenti che applaudiva le sue musiche, siccome di un qualunque altro maestro compositore. Quanto alla dispersione delle opere, pare doversi attribuire al genere in cui erano scritte, o per meglio dire ai teatri ove quel genere si rappresentava. Ben si conosce che in quel tempo i teatri dedicati al genere buffo non peccavano di molta splendidezza di spese, ed ecco che forse Logroscino per la tenuità del compenso pensava non assottigliarlo di più, col fare spese di copia per la sua partitura, e la dava originalmente, poco curandosi dei suoi autografi. E come d'altra parte questi teatri secondarii non ebbero mai una specie di archivio ove conservare le partiture, e gl'impresarii si succedevano a brevi intervalli, così noi non vediamo conservati gli autografi del genere buffo se non quando gli stessi compositori o persone della loro famiglia abbiano avuto la diligenza di tenerli in pregio, cosa che per Logroscino non si è avverata.

Ho voluto accennare queste circostanze, che ognuno valuterà come meglio crede, perchè mi sembrava che si dovesse in un modo qualunque riempire questa lacuna. Le opere che hanno lasciata fama di più accreditate sono *Il Governatore, Il vecchio marito*, *Tanto bene che male*, tutte e tre opere buffe, e *Giunio Bruto*, opera seria. Ritornato in Napoli, vi morì verso il 1763.

Composizioni di Nicola Logroscino esistenti nell' Archivio del Real Collegio di Napoli.

1° *Stabat Mater* in *mi bemolle* terza maggiore per soprano e contralto, con violini e basso (1760).
2° Altro in *sol* terza minore per due voci, con violini, viola e basso.
3° *Dammi sta bella mano*, duetto con più strumenti.
4° *Prendi o caro*, quintetto con più strumenti.

EGIDIO ROMUALDO DUNI

Decimo figlio di un maestro di cappella, nacque in Matera città della Basilicata il dì 9 febbrajo 1709. Suo padre per nome Francesco gl'insegnò i primi rudimenti musicali, e ravvisando in lui grande inclinazione per la scienza armonica, all'età di nove anni risolvette di condurlo in Napoli per allogarlo, non nel Conservatorio de'Poveri di Gesù Cristo, come mal si avvisarono asserire alcuni, ma in quello della Madonna di Loreto, come conferma il Villarosa, ove insegnava e dirigeva la musica Francesco Durante. Con costui fece i suoi primi studii di armonia e di contropunto, poi entrò nel Conservatorio della Pietà de'Turchini, e vi restò altri otto anni, compiendo con quei dotti maestri che ivi insegnavano quel tirocinio di lezioni necessarie per arrivare al

possesso dell'arte. Chiamato in Roma nel 1735 a comporre pel Teatro Tordinone, si trovò senza saperlo in concorrenza col Pergolesi, di cui non solo era amico, ma entusiasta ammiratore. Ivi si rappresentò prima l'opera del Pergolesi l'*Olimpiade*, che cadde totalmente, come si è detto di sopra, e dopo l'opera del Duni, il *Nerone*, ch'ebbe il più grande e splendido successo. Egli però lungi dall'insuperbirsi del riportato trionfo, proclamava altamente la superiorità del suo rivale, e lo consolava dicendogli: *O mio amico! o maestro mio!! Costoro che ti disapprovarono non ti conoscono, nè compresero il valore ed il merito grande della tua musica.*

La musica del Duni era variata, naturale, pittoresca, ed aveva canti graziosi e soavi. La sua maniera di strumentare era debole e molto inferiore, non solo al Pergolesi, slanciatosi, come abbiamo indietro fatto notare, alle novità nel campo della sua fervida immaginazione, ma benanche a tutti i compositori suoi contemporanei. Nell'espressione drammatica spesso mancava di energia, ma però mostrava gajezza e nel tempo stesso forza comica. Molti lo addebitavano di poco chiasso, ed egli rispondeva loro: *Io desidero lunga vita al mio canto.* Ciò nondimeno seppe fare nelle occorrenze delle arie quali la scena esigeva e la passione drammatica richiedeva.

Si sa che in quel tempo si recò a Vienna incaricato dalla corte di Roma di una missione segreta, estranea alla sua professione: da niuno è riferito qual si fosse e neppure si è potuto approssimativamente supporre. Da uomo accorto, e dalla missione avuta non puossi negare che egli fosse tale, profittò della circostanza per far sentire la sua musica nella capitale dell'Austria. Di ritorno in Napoli fu nominato maestro del Priorato di San Nicola di Bari, e dopo alcuni anni venne a scrivere pel teatro di San Carlo l'*Artaserse*, ch'ebbe buon successo. A quest'opera seguirono *Bajazette*, *Ciro*, *Ipermnestra*, *Demofoonte*, *Alessandro*, *Adriano*, *Catone*, *Didone*, *Demetrio*, l'*Olimpiade*. Egli scrisse tutte queste com-

posizioni mentre viaggiava visitando Venezia, Parigi e Londra, ove fermatosi alcuni anni, compose la musica per molte opere che piacquero, e tra queste a preferenza l'oratorio *Giuseppe riconosciuto*.

Tormentato da una malattia cronica che molto l'affliggeva, i medici inglesi lo consigliarono di recarsi in Olanda per consultare quella celebre facoltà medica, resa famosa dal Boerhaave, e ne fu guarito interamente (1). Ritornando in Italia venne assalito nelle vicinanze di Milano da una banda di ladri. Lo spavento e la forte emozione che provò per tal malaugurato avvenimento alterarono per sempre la sua salute.

Dopo aver visitato Genova, venne invitato dall' Infante Don Filippo a recarsi in Parma, per insegnare la musica alla figliuola di lui. Ivi prese stanza per molti anni. Questo principe, che conservava tuttavia qualche poco dell'origine francese, aveva alla sua corte molti di quella nazione. Per fargli cosa grata, il Duni s'avventurò a scrivere qualche operetta nell'idioma francese: *Ninette à la cour* del Favart (nel 1755) fu la prima, ed ebbe tal felice successo, che con molte e replicate istanze gli si dimandò di comporne altre due, la *Chercheuse d'esprit* nel 1756, e le *Peintre amoureux de son modèle* nel 1757, che ebbero anche splendidissimo incontro, ed i Francesi restavano maravigliati come un Italiano avesse così bene conosciuta ed osservata la prosodia della loro lingua. Per gli ottenuti successi, ed anche perchè incoraggiato dal Principe e dalla sua corte, decise il maestro di abbandonare l'Italia, e verso la fine del 1757 si recò a Parigi, ove restò sino alla sua morte, che avvenne il giorno 11 giugno 1775, quando contava il sessantesimosesto anno di sua vita.

(1) Non possiamo unirci all'opinione di coloro che pretesero essere stato guarito in Olanda dal Boerhaave, perchè questi morì nel 1738. Dopo tutti i diversi viaggi che abbiamo annunciati del Duni, per quanto non se ne trovi indicato il tempo preciso, non può mai essere che avesse potuto trovarsi in Londra e quindi in Olanda prima del 1738.

Le sue opere italiane, che furono dodici, oltre l'oratorio *Giuseppe*, ebbero tutte ottimo e felice successo. In Francia, poichè volle quasi lasciare indietro i precetti e le severe tradizioni del Durante, per ardere anche egli il suo granello d'incenso agli usi ed al gusto di quel paese, scrisse delle operette assai frivole e meschine, come colà si volevano in quel tempo, ed avvenne perciò che trasportò nell'opera comica francese alcuni modi che la scuola napolitana tollerava soltanto nel genere leggiero. Ciò gli fece molto torto sì cogl'intelligenti che con gli artisti, i quali consapevoli del suo merito e della sua valentia nell'arte, lo credevano e lo reputavano capace di ottenere gli stessi e forse molto più meritati successi nel genere più elevato. Ciò non pertanto rese un gran servizio ai musicisti francesi, che imitando questo cominciarono a scrivere più correttamente ed in uno stile migliore che fino allora non avevan fatto.

Durante il suo lungo soggiorno a Parigi, scrisse per quei teatri diciotto, o come altri pretende, ventitrè opere liriche, che formano il repertorio della sua seconda maniera di comporre, la quale noi crediamo non da preferirsi alla prima che tanto meritata fama gli aveva dato in Italia. Dopo le partiture *Le Docteur Sangrado, La Veuve indécise* (1758), *La Fille malgardée* (1759) e *Nina et Lindor*, egli diede agli Italiani il 27 dicembre 1760 *L'Ile des fous*, parodia de l'*Arcifanfano* del Goldoni, ove venne notata degna di qualche attenzione l'arietta cantata dall'avaro *Je suis un pauvre misérable Rongé de peine et de souci*, e *Mazet* nel 1761. *La Bonne Fille*, *Le Retour au Village* sono del 1762. Scrisse nel 1763 *Le Rendez-vous* agli Italiani, e nello stesso anno *Les Chasseurs et la Laitière, La Plaideuse et le Procès*, e *Le Milicien*; nel 1765 *L'Ecole de la jeunesse*, *La Fée Urgèle*; e poi *La Clochette*, opera comica in un atto (14 luglio 1766); *Les Moissonneurs* in tre atti (27 gennajo 1768) ove le ispirazioni del compositore non rimasero al di sotto della bella *Pastorale* antica: e questo è un giusto e meritato elogio che merita il talento

del Duni. Nel 26 ottobre dello stesso anno scrisse *Les Sabots*, graziosa *bagattella* che piacque ed è stata rappresentata all'Opera comica anche in questi ultimi tempi. In fine scrisse *Thémire* nel 1770. Marmontel nel suo poema sulla Musica impresso in Parigi nel 1800 in tre volumi in 8°, loda in più versi il nostro Duni, che a ragione viene riguardato, se non nell'ordine dei primi, certo nella categoria dei buoni compositori che hanno illustrata la scuola napolitana. Per la bontà dei costumi e la dolcezza del suo carattere veniva generalmente chiamato dai musicisti *Il Papà Duni*.

Composizioni di Egidio Romualdo Duni esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli

1° *Il Pittore amoroso*, opera comica in due atti. Anno 1757.
2° *L'Isola dei Pazzi*, opera francese. Anno 1760.
3° *Giuseppe riconosciuto*, oratorio, parti 1ª e 2ª.

DAVIDE PEREZ

Figlio dello spagnuolo Giovanni stabilito in Napoli, nacque in questa città nel 1711. Ricevuto giovanetto al Conservatorio di Nostra Donna di Loreto, studiò da prima il violino sotto Antonio Gallo, che fece di esso un valente sonatore di quello strumento; poi Francesco Mancini gl' insegnò il contropunto e la composizione.

Terminati i suoi studii, che furono brillantissimi, dal Principe Naselli, nobile signore Palermitano intendente anche di musica, fu invitato a recarsi con lui a Palermo, ove appena giunto fu nominato maestro della Real Cappella Palatina, ch'egli arricchì di sue composizioni. Scrisse in quella città nel 1741 l'opera intitolata *L'Eroismo di Scipione*, e questa fu seguita dalle altre *Astrea*, *Medea*, *L'Isola incan-*

tala, tutte rappresentate con buon successo in quella città sino al 1748.

Di ritorno in Napoli, nel 1749 compose pel teatro S. Carlo la *Clemenza di Tito*, che piacque molto, e la riuscita di quest' opera gli procacciò la scrittura per Roma nel 1750. Scrisse colà pel Teatro delle Dame la *Semiramide* che venne applaudita, come anche il *Farnace* che scrisse nello stesso anno. Nel 1751 diede la *Merope*, *Didone abbandonata* ed *Alessandro nell'Indie* in Genova, e nell'anno dopo *Zenobia* e *Demetrio* che compose per Torino. Per le altre città d'Italia *L'Isola disabitata*, il *Solimano*, il *Siroe*, la *Camilla*, *Adriano in Siria*, *Artaserse*.

Invitato dalla Corte di Portogallo a comporre pei teatri di quella capitale, ne accettò l'offerta, e nel 1752 partì per Lisbona. Ivi giunto compose il *Demofoonte* pel celebre Gizziello soprano e pel valente tenore Raff, ed ebbe tale successo di fanatismo ed incontrò tanto il favore del Re Giuseppe Emanuele, che questi lo nominò cavaliere dell'Ordine di Cristo, e gli accordò un annuo assegnamento di circa trentamila franchi, nella qualità di Maestro della Real Cappella. Allora ebbe occasione di comporre molta musica di chiesa pregiata e valutata assai dai maestri dell'arte, in ispecie il suo magnifico *Credo* a due cori e i suoi *Responsorii de'morti*, che furono incisi magnificamente in rame e pubblicati in Londra nel 1774 con in fronte la sua effigie.

Si era costruito in Lisbona un nuovo teatro, che fu inaugurato nel 1755 per la festa della Regina: per tale ricorrenza Perez scrisse *Alessandro nell' Indie* con una novella musica ch' ebbe pure brillantissimo successo. In quest' opera si vide sul palcoscenico un corpo di cavalleria, ed un'imitazione della Falange Macedonica quale la descrive Quinto Curzio. Il *Demetrio* ed il *Solimano* furono considerate in Lisbona come le migliori sue opere, e mai non si lasciava di rappresentarle. Nella qualità di Direttore del novello teatro, fece eseguire le più belle produzioni dei grandi maestri italiani dai primi

cantanti di quei tempi, quali furono Gizziello, Caffarelli, Manzuoli, Raff, Babbé, Elisi e Guadagni. Nel periodo di 26 anni che Perez dimorò in Lisbona godè in quella Corte di una splendida posizione e di una sorte pur degna d'invidia che crebbe sempre fino agli ultimi suoi anni.

In un viaggio che fece a Londra nel 1755 per iscritturare degli artisti, compose l'*Ezio* ch'ebbe clamoroso successo.

Rassomigliava ad Haendel per la struttura del corpo, ed avea una gran tendenza alla pinguedine. Nella sua vecchiezza perdè la vista; ma per questo non cessò di lavorare, avendo trovato mezzi particolari per dettare le sue composizioni con rapidità inaudita.

Le sue melodie sono di buon carattere; ma le sue idee mancano di originalità, almeno nello stile drammatico. Jommelli, a cui lo si volle paragonare, è molto a lui superiore, specialmente nel patetico. Però nella musica da chiesa severa, devota e sempre adatta alle parole, è più originale di quello che sia nella musica drammatica.

Morì in Lisbona nell'anno 1778 in età di anni 67.

I. Composizioni di Davide Perez esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1° *Siroe*, opera seria. S. Carlo (1740).
2° *Demetrio*, opera seria in tre atti (1766).
3° *L'Isola disabitata*, opera seria in un atto solo.
4° *Solimano*, opera seria in tre atti.
5° *Messa* per quattro voci con violini e basso in *la* terza maggiore (1736).
6° Altra per due cori e più strumenti in *mi bemolle* terza maggiore (1766).
7° Altra per due cori e più strumenti idem.
8° Altra per otto voci e più strumenti in *re* terza maggiore.
9° Altra per quattro ed otto voci con più strumenti in *sol* terza maggiore.

10° Altra per quattro voci con violini, organo e violoncello in *do* terza minore.

11° *Dixit* per quattro voci con più strumenti in *si bemolle* terza maggiore (1758).

12° *Magnificat* per cinque voci e più strumenti in *re* terza maggiore.

13° *Credo* per due cori con più strumenti in *re* terza maggiore.

14° Altro per due cori con più strumenti in *fa* terza maggiore.

15° *Laudate pueri* per tre voci con pieni ed accompagnamento d'organo in *la* terza maggiore.

16° Altro per cinque voci con più strumenti in *fa* terza maggiore.

17° *Nisi Dominus*, salmo per voce sola di soprano con violini, viole e basso in *do* terza maggiore.

18° Mattutino dei morti per cinque voci con orchestra in *fa* terza maggiore.

19° *Lamentazioni* per i tre Uffizii delle Tenebre a quattro voci con organo.

20° *Responsorii* per i tre Uffizii delle Tenebre.

21° *Miserere* per cinque voci con fagotti obbligati ed organo in *fa* terza minore.

22° *Et incarnatus est*, per due cori e più strumenti in *fa* terza maggiore.

23° *Memento Domine David*, salmo per due cori con organo in *re* terza maggiore.

24° *In exitu Israel de Ægypto*, salmo.

25° Serenata per quattro voci con più strumenti (1733).

26° Duettini per due soprani col basso.

27° Arie in numero di 32 con violini, viola e basso.

28° *Di perderti pavento*, duetto con violini, viola e basso.

29° Solfeggi col solo basso per soprano e contralto e per due soprani, un volume.

30° Altro con accompagnamento di pianoforte.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie.

1° *Adriano in Siria*, Lisbona 1752. — 2° *Artaserse*, id. 1753. — 3° L'*Eroe Cinese*, id. 1753.—4° *Ipermnestra*, id. 1754.—5° *L'Olimpiade*, id. 1754.— 6° *Enea in Italia*, id. 1759.— 7° *Giulio Cesare*, id. 1762.—8° *Haec dies*, salmo a tre voci e coro.— 9° *Responsorii* a quattro voci per la festa di Natale.—10° Due *Salve Regina* a quattro voci.—11° *Mottetti* concertati a quattro voci, e fra questi vi sono *Conceptio tua, Media nocte, Videntes stellam, Defuncto Herode.*

IGNAZIO FIORILLO

Nacque in Napoli gli 11 maggio 1715. Fece i suoi studii musicali sotto Francesco Durante e Leonardo Leo nel Conservatorio di Santa Maria di Loreto, e gran profitto ne ritrasse negli undici anni che vi dimorò.

Nel 1736 scrisse per Venezia l'opera seria *Mandane;* nel 1738 l'*Artimene* in Milano; nel 1741 il *Vincitor di sè stesso* a Venezia. Intraprese lunghi viaggi, e giunto a Brunswick verso il 1754 fu nominato Maestro di Cappella di quella città. Ivi compose la musica per un ballo di Nicolini, allora in molta voga, e ne meritò grande applauso. Chiamato di poi nell'Assia Cassel per direttore della Cappella ducale con l'assegnamento annuo di mille scudi di Alemagna, vi rimase sino al 1780, anno nel quale gli fu assegnata una pensione di ritiro.

Desiderando gustare i conforti del riposo negli ultimi anni della sua vita, si condusse a Fritzlor, ed ivi visse in un' amena e placida tranquillità sino alla sua morte, ch'ebbe luogo nel mese di giugno del 1787.

Egli fece stampare in Berlino sei *Duetti* per violini e sei *Quartetti*. Una sua messa di *Requie* fu eseguita con successo nel 1785 per le esequie del padre dell'ultimo Langravio di Assia Cassel.

Le principali sue opere si trovano nella biblioteca di Cassel, e le più notevoli sono tre *Te Deum*, un *Requiem*, due *Miserere*, due *Magnificat*, molte *Messe*, *Salmi* e *Mottetti*, e l'oratorio *Isacco* del Metastasio. *Diana ed Endimione* fu rappresentata in Cassel nel 1763. Ivi compose pure le opere serie, *Artaserse* nel 1765, *Nitteti* nel 1770 e *Andromeda* nel 1771. Scrisse anche uno studio per violino diviso in 36 Capricci, tenuto tuttavia in grandissimo pregio.

Lo stile di Fiorillo è semplice, naturale e pieno di melodia; manca però di originalità, e la sua maniera non è che una debole imitazione di quella di Adolfo Hasse.

Composizioni di Ignazio Fiorillo esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

Studio per violino diviso in 36 Capricci.

GENNARO MANNA

Nipote del rinomatissimo compositore Domenico Sarri, nacque in Napoli nel 1721. Ricevè educazione musicale nel Conservatorio di S. Maria di Loreto sotto la direzione di Francesco Durante. Scrisse la sua prima opera, della quale s'ignora il titolo, al Teatro di Ferrara. Un anno appresso diede nella medesima città *Adriano placato*. Nel 1750 compose l'*Eumene* in Torino. Nel 1751 la *Didone abbandonata* del Metastasio e nel 1753 *Siroe*, tutti e due in Venezia; *Achille in Sciro* in Milano nel 1755, e *Temistocle* in Piacenza nel 1761. Dopo la morte di Durante, Manna fu incaricato temporaneamente nel 1756 di fare le veci del suo maestro nel Conservatorio di Loreto, e fu ricevuto con gran trasporto dagli allievi del Durante, avendo un'eccellente voce, sorprendente arte di cantare e molta valentia nel contropunto. Più tardi si aprì un concorso per detto posto, ma nessuno si presentò per con-

tenderlo al Manna, e perciò di diritto ne fu il titolare col soldo di ducati otto al mese. Alcuni scrissero che il Manna avesse diviso il posto con Ignazio Gallo; ma noi non lo possiamo accettare, perchè in opposizione con quelle più volte indicate tradizioni di scuola.

La novella condizione del Manna non gl'impedì di percorrere i teatri delle grandi città d'Italia con un successo splendidissimo. Di ritorno in Napoli nel 1764 fermò nell'animo suo di terminare la carriera teatrale, e si dedicò interamente a comporre musica sacra, che si eseguiva nelle parrocchie e nelle chiese dei monasteri di questa città. Le musiche chiesastiche da lui lasciate sono le seguenti: Dei *Salmi* e delle *Messe* per le grandi cerimonie; un *Mottetto*; due *Lezioni* del secondo Notturno per la notte di Natale; una *Pastorale* a quattro voci; una *Cantata* a quattro voci con coro e varii strumenti. Il suo stile è molto adattato a questo genere grave, maestoso e devoto; e quando le parole esigono un andamento allegro, egli sa farlo ben distinguere dall'allegro profano e teatrale. Insomma la sua maniera per chiesa è tale qual saggiamente venne prescritta da Benedetto XIV, cioè che il canto sia del tutto differente da quello usato nei teatri, acciocchè le parole vi si possano sentire e non vengano oppresse ed ingombrate dal frastuono degli strumenti. Nel 1780 scrisse l'oratorio *Il trionfo di Maria Vergine Assunta in Cielo*, e questa ultima sua composizione è considerata come una delle migliori sue opere. Morì in Napoli nel 1788, avendo raggiunto il sessantasettesimo anno di sua vita.

Composizioni di Gennaro Manna esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1° Messa per cinque voci e più strumenti in *si* bemolle terza maggiore (1769).

2° Altra idem in *re* terza maggiore (1773).

3° Mottetto per cinque voci e più strumenti in *mi* bemolle terza maggiore (1766).
4° Due lezioni per soprano e contralto in *do* terza maggiore del secondo Notturno per la notte del Santo Natale.
5° Pieno pastorale a quattro voci e più strumenti in *sol* terza maggiore.
6° Arie diverse in numero di sette con violini, viola e basso.
7° Solfeggio con accompagnamento di pianoforte.

TOMMASO TRAETTA

Non sono conformi i pareri dei biografi nè sul luogo e l'anno della sua nascita, nè sul Conservatorio ove venne educato. Per noi era certo' che nato in Bitonto, fosse annoverato tra gli alunni del Conservatorio di Santa Maria di Loreto, perchè così dalle nostre tradizioni risultava; ma chi troppo schifiltoso a queste tradizioni non volesse prestar fede ed andasse in traccia di documenti, ne troverebbe uno nell'opera del signor Fétis, ove è detto che in un ritratto di questo maestro inciso a Londra dal Ghirocché nel 1776, si legge notato essere nato il Traetta in Bitonto nel 19 maggio 1727. All'età di undici anni nel 1738 venne ammesso nel Conservatorio di Santa Maria di Loreto, ove fu discepolo di Francesco Durante, e ne uscì nel 1748. Istruito in tutte le branche della musica, dedicandosi dapprima all'insegnamento del canto, non tralasciava di comporre ancora molta musica sacra per diverse chiese e conventi di Napoli, *Messe*, *Vespri* e *Litanie*. Nel 1750 scrisse per S. Carlo *Farnace* ch'ebbe buon successo, e tale che venne impegnato a comporre altre sei opere, le quali si seguirono senza interruzione allo stesso teatro, tutte degne del pubblico favore. Chiamato in Roma nel 1754, scrisse per il Teatro Aliberti l'*Ezio*, considerata con ragione come una pregevole composizione; crebbe poi in tanta riputazione, che molte città d'Italia, Fi-

renze, Milano, Venezia, Torino, se lo disputarono per avere sue opere, e tutte furono encomiate. Allora dall'Infante di Spagna D. Filippo, duca regnante di Parma, gli venner fatte vantaggiose proposte, che accettò. Si ebbe quindi il titolo di Maestro di Cappella al servizio di quel Principe, ed inoltre fu incaricato di insegnare il canto alle principesse della famiglia ducale.

La prima opera che scrisse a Parma fu *Ippolito ed Aricia* nel 1759, la quale riprodotta al 1765 in occasione del matrimonio dell'Infanta di Parma col Principe delle Asturie, ebbe tal successo di fanatismo, che il re di Spagna Carlo III gli accordò una pensione a vita in testimonianza del suo gradimento. Laborde dice (1) che da questo tempo Traetta cambiò lo stile di comporre la sua musica, e ciò per imitare il genere ed il gusto francese, che in allora era tanto in voga nella corte di Parma. Per dare esatto giudizio su tale assertiva del Laborde, bisognerebbe conoscere le opere che colà scrisse; ma queste non essendo a nostra cognizione, ed avendo esaminate quelle che l'anno dopo, 1760, scrisse in Vienna, cioè *Armida* ed *Ifigenia*, vi è ragione di non dividere l'opinione di Laborde, ed al contrario ritenere per fermo che Traetta conservò sempre lo stesso stile annunziato nelle sue prime opere sino alle ultime sue composizioni.

Nel 1760 si recò a Vienna invitato a scrivere l' *Ifigenia* che piacque, e di ritorno in Parma diede la *Sofonisba*. In un incidente relativo a quest' opera alcuni hanno creduto scorgere il fondamento dell'opinione di Laborde riguardo alla trasformazione dello stile a gusto francese. In una situazione drammatica ove l'accento del personaggio doveva essere lacerante, Traetta credè che scrivendo al disopra della nota queste parole: *Un urlo alla francese*, potesse essere compreso. Ora per noi questo sembrerebbe piuttosto un argomento in contrario; perchè se avesse inteso far tutta la musica *alla fran-*

(1) Essai de la Musique, tom. 3, pag. 230.

cese, non era necessario notare che quel punto voleva *alla francese*, e quindi maggiormente ci confermiamo nel concetto che niuna trasformazione subì lo stile del Traetta. Dopo la *Sofonisba* ritornò a Vienna per comporre l'*Armida*, partitura molto stimata, Quest'opera e l'*Ifigenia* furono rappresentate in quasi tutti i teatri d'Italia ed acclamate per ogni dove. Dopo la morte del Duca di Parma, avvenuta nel dicembre del 1765, Traetta fu chiamato a Venezia per dirigere il Conservatorio così detto dell'*Ospedaletto*; ma egli non restò in quel posto che per soli due anni, avendo acconsentito a succedere al Galluppi come compositore alla corte di Caterina II imperatrice delle Russie, ove si recò nei primi mesi del 1768. Oltre l'*Isola disabitata* scritta nel 1769, l'*Olimpiade* nel 1770 ed *Antigone* nel 1772, non troviamo da niuno riportato quali altre musiche avesse composto, nè quali delle già composte riproducesse nei parecchi anni che si trattenne in Pietroburgo. Questo silenzio unanime e la mancanza di ogni elemento sull'oggetto, ne induce a credere che il Traetta siasi limitato a far ripetere sempre quelle fra le sue musiche che credeva più proprie a sostenerlo in buona riputazione. Molti biografi citano fra le altre la *Didone abbandonata* scritta già prima per Parma, ed a questo proposito aggiungono l'aneddoto di un regalo fattogli dall'Imperatrice d'una tabacchiera di oro ornata col suo ritratto, accompagnata da un suo lusinghiero biglietto, ed altri particolari; ma tutto ciò in vero sembra doversi attribuire alla *Didone abbandonata* che colà era stata antecedentemente data dal Galluppi (1). Questo almeno è il parere che il Fétis emette quan-

(1) All'articolo di Galluppi nell'opera del Fétis si legge questo aneddoto riportato nel seguente modo: « Le premier opéra que Galluppi « donna à Pétersbourg fut *Didone abbandonata;* l'Impératrice en fut « si satisfaite, qu'elle envoya à Galuppi, le lendemain de la premiè- « re représentation, une tabatière d'or enrichie de diamants, avec « mille ducats, *que la Reine de Carthage lui avait* (disait-elle) *lé- « gués par son testament.*

do parla del Traetta, e pare che sia ragionevole dovervisi attenere.

Dopo una dimora di sette anni nella corte di Caterina, quest'egregio artista indebolito nella salute, forse per la rigidezza del clima, dimandò il suo congedo, che a gran difficoltà ottenne dalla generosa sovrana, la quale con forti stipendii e ricchi donativi lo compensò. Nel 1775 si allontanò dalla Russia per andare a Londra, ove l'aveva preceduto la fama che altrove aveva acquistata per le sue opere e per la riputazione di gran compositore. Ma sia che il soggetto del dramma affidatogli, *Germondo*, fosse di poco interesse e di niun effetto scenico, sia la sua mal ferma salute, sia che neppure il clima di Londra fosse a lui confacente, le sue ispirazioni gli vennero meno, e nulla seppe creare di nuovo e di bello. Il *Germondo* rappresentato al Teatro del Re l'anno 1786 ebbe poco successo, ed il pubblico trovandolo non degno dell'alta sua rinomanza, lo disapprovò. La fredda accoglienza che ebbero ancora alcuni duetti italiani per camera che nello stesso tempo fece stampare in Londra, lo decisero ad abbandonare quella città ed a ritornarsene in Italia, anche per la speranza di ricuperare nel bel clima di Napoli le sue perdute forze. Fu tutto inutile: la sua salute deperiva di giorno in giorno. Volle scrivere ancora qualche opera in Napoli ed in Venezia, ma mancava in esse la forza e l'ispirazione delle sue prime composizioni. Poco innanzi negli anni (ne contava soltanto 52), cessò di vivere in Venezia il 6 aprile 1779, compianto da tutti i veri cultori dell'arte ed anche dai suoi rivali, che il tenevano in conto di uno dei più valenti compositori del suo tempo. Dotato di un certo genio drammatico, pieno di vigore nell'espressione del sentimento passionato, ardito nelle modulazioni, e più inclinato dei musicisti italiani d'allora a fare uso delle armonie cromatiche della scuola tedesca, Traetta pareva di avere indirizzata la musica teatrale verso quel punto di vista ove Cristoforo Gluck si mise qualche anno più tardi, salvo sempre la differenza

delle tendenze melodiche che sono più notevoli nelle opere del compositore italiano. Traetta nel patetico qualche volta raggiunse il sublime, come può osservarsi nell' aria di *Semiramide* inscrita nel Metodo di canto del Conservatorio di Parigi. Qualche volta dimenticò che il gusto dei suoi compatriotti ripugnava allora gli accenti energici, e che essi preferivano la melodia pura, piuttosto che dividere la loro attenzione tra la melodia e l'armonia. Nel tempo delle prime rappresentazioni delle sue opere, quando, come era la costumanza di quel tempo, sedeva al gravicembalo, convinto che nei suoi componimenti vi era del merito, e sicuro dell' importanza di alcuni pezzi, egli per tener desta nel pubblico l'attenzione, avea l'abitudine di rivolgersi agli spettatori e dir loro: *Signori, badate, e fate attenzione a questo pezzo*, ed il pubblico applaudiva quasi sempre a questa espressione semplice ed ingenua del giusto orgoglio d'artista.

I. Composizioni di Tommaso Traetta esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1° *Armida*, opera seria in tre atti.
2° *Ifigenia*, opera seria in tre atti.
3° *Stabat Mater* per quattro voci e più strumenti in *mi* bemolle terza maggiore.
4° Lezione terza per voce di soprano in *sol* terza maggiore del primo Notturno dell'uffizio del santo Natale.
5° Arie diverse in num. di 39, alcune con violini e basso, ed altre con più strumenti.
6° Duetti in numero di 7 idem.
7° *Terrore m'ispirava*, aria con accompagnamento di pianoforte.
8° *Ah! consola il tuo dolore*, aria ridotta per due violini, viola e basso.
9° *Sogno, ma te non miro*, canone a tre voci, due soprani e basso, in *la* terza maggiore.
10° Solfeggio con accompagnamento di pianoforte.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie

1° *Farnace*, Napoli 1750.—2° *I Pastori felici* id. 1753.—3° e 4° *Ezio* e *Le Nozze contrastate*, Roma 1754.—5° Il *Buovo d'Antona*, Firenze 1756.—6° *Ippolito ed Aricia*, Parma 1759.—7° *Ifigenia in Aulide*, Vienna 1759.—8° *Storditano principe di Granata*, Parma 1760.—9° *Armida*, Vienna 1760 —10° *Sofonisba*, Parma 1761.—11° *La Francese a Malaghera*, Parma 1762.—12° *Didone abbandonata* id. 1764.—13° *Semiramide riconosciuta*, 1765.—14° *La Serva rivale*, Venezia 1767.—15° *Amore in trappola*, id. 1768.—16° *L'Isola disabitata*, Pietroburgo 1769.—17° *L'Olimpiade* id. 1770. — 18° *Antigone* id. 1772.—19° *Germondo*, Londra 1776.—20° *Il Cavaliere errante*, Napoli.—21° *La disfatta di Dario*, 1778.—22° *Artenice*, Venezia 1778.—23° *Salomone*, oratorio in lingua latina scritto a Venezia nel 1766 per le allieve del Conservatorio dell'Ospedaletto, ove non istavano che giovanette, e diviso in due parti e a cinque voci di soprano e di contralto. Sulla partitura autografa di quest' oratorio, ora in potere del signor Féris, si trovano scritte dalla mano di Traetta i nomi delle allieve che lo cantarono: alcune di queste sono divenute celebri: esse sono la Vertramin, la Messana, la Pasquale, la Gabrielli e Laura Conti.

PIETRO GUGLIELMI

Nacque in Massa di Carrara nel maggio del 1727. Dal padre Giacomo, maestro di cappella del duca di Modena, ricevè le prime lezioni di musica, e nell'età di diciotto anni venne in Napoli e fu ammesso nel Conservatorio della Madonna di Loreto per compiere i suoi studii. Nella Biografia musicale del Fétis si pone in dubbio che sia stato allievo di Durante; il Villarosa lo ritiene come tale, e con buon fondamento. Guglielmi venne a Napoli per perfezionarsi nella musica in cui era già iniziato ed istruirsi nel contropunto e nella composizione; vi venne dieci anni prima della morte di Durante, ed entrò in quel Conservatorio ove Durante dirigeva la musica ed insegnava contropunto e composizione.

Donde il dubbio che non fosse stato suo allievo? Si aggiunge a ciò non solo la nostra tradizione che come tale lo conferma, ma anche parecchi detti del Duranto sul conto di Guglielmi, fra noi del pari tradizionalmente conservati, che a mano a mano secondo l'opportunità saremo per riportare.

Non annunziò dapprima gran disposizione per la musica, e la sua pigrizia lo rendeva poco atto ad ogni sorta di applicazione. Ma il buono e paziente Durante; uomo di cuore che prendeva sempre vivo interesse per gli allievi, pervenne a poco a poco ad eccitare in lui il sentimento dell'arte, obbligandolo ed assoggettandolo a ricominciare dal bel principio le arduo fatiche del contropunto ed indi quelle piacevoli della composizione. Diceva il vecchio maestro, parlando di Guglielmi che aveva lunghe orecchie: « Di queste orecchie d'asino voglio « fare orecchie musicali. » Intanto i suoi sforzi pareva che dovessero venir meno per la poca applicazione e sbadataggine del suo allievo, quando un'inaspettata circostanza fece tutto cambiar d'aspetto. Un concorso si era aperto tra gli alunni del Conservatorio pel posto che vacava di *primo maestrino* da conferirsi a colui che componesse la migliore *Fuga ad otto parti reali*. Il giorno che doveva presentarsi il lavoro era prossimo, e mentre ognuno aveva già in pronto il suo, Guglielmi non aveva neppure incominciato a scrivere e metteva a tortura il suo cervello a rinvenire lepidezze e scherzi che valessero a disturbare l'attenzione dei suoi compagni, i quali non potendo più reggere, si videro costretti a farlo uscire dalla classe. Fu un'umiliazione che ei non s'attendeva. Spinto allora da un beninteso amor proprio, che gli fece conoscere in qual poco decorosa condizione si fosse messo, si dovette la sua fantasia talmento esaltare, che ritirato nella sua stanza, in trenta ore di concentrata e non interrotta applicazione, compì la sua *Fuga*, ed in tal modo, che fu trovata la migliore. Duranto nell'accordargli il premio, in un eccesso di gioja disse : *Dunque non mi sono ingannato; di queste orecchie d'asino ho fatto orecchie di musicista.* Da

quel momento Guglielmi cambiò interamente di natura: divenne operoso e studioso tanto, che i grandi progressi che fece nell'arte possono prender data dall'avvenimento di quel concorso.

Uscito dal Conservatorio all'età di 28 anni, fece rappresentare in Torino la sua prima opera (1) che ottenne brillante successo. Le principali città d'Italia lo chiamarono a comporre, e le sue opere serie e buffe furono acclamatissime dappertutto. Nel 1762 fu invitato a scrivere in Venezia, ove fece anche rappresentare altre sue opere che si trova detto essere state accolte favorevolmente. Indi si recò a Dresda, invitato da quell'Elettore a dirigere la sua cappella, e per molti anni tenne dimora in quella capitale. Ma dominato da quello spirito d'irrequietezza quasi insito nei compositori di musica, prese congedo dall'Elettore e passò a Brunswick, e finalmente nel 1772 fu chiamato a Londra, ove dimorò per cinque anni consecutivi; ma la benevolenza e l'ammirazione che molti dell'aristocrazia mostravano di aver per lui e per la sua musica, non bastarono a difenderlo dagl'intrighi d'una bene ordita cabala che cercava nuocere ai suoi successi ed allontanarlo da Londra. Prese perciò risoluzione di abbandonar l'Inghilterra e di ritornarsene a Napoli, ove arrivò nel 1777 nel cinquantesimo anno di sua età.

Vissuto come era per quindici anni fuori dell'Italia, i giovani compositori che gli erano succeduti avevano dato alle sue musiche di già invecchiate l'ostracismo, e gli fu perciò mestieri ricominciare la sua carriera in quell'età ove generalmente la finiscono gli artisti compositori, e lottare contro giovani maestri pieni di fuoco e brillanti di genio. E pure questa fu l'epoca in cui tutte le facoltà del suo ingegno e del suo spirito acquistarono maggiore operosità, ed il suo genio brillò di più viva luce posto nell'attrito di combattere

(1) Di questa prima opera, non meno che delle molte altre che si accennano essere state composte in Italia prima della sua partenza per Dresda, non mi è riuscito poter conoscere i titoli.

due grandi rivali, Paisiello e Cimarosa, che ambidue con gran favore del pubblico avevano occupati tutti i teatri di Napoli ed a gara si contendevano il primato. Guglielmi vendicossi nobilmente del primo, di cui, per casi antecedenti fra loro succeduti, avea ragione di dolersi molto, oppoonendo ad ogni opera del suo rivale un'altra sua, e restando quasi sempre vittorioso.

Paisiello, quantunque alto locato, pure temeva la concorrenza da qualunque banda gli venisso; perciò fece il suo possibile, e mise in opera tutti i suoi mezzi per fare ostacolo e nocumento al nuovo venuto. Un'opera nuova, di cui parimenti s'ignora il titolo, data al Teatro de'Fiorentini, fu dagli amici del Paisiello talmente avversata dal rumore e dalle strepitose grida che da costoro si facevano nella prima sera, che il pubblico indifferento ed imparziale restò indeciso sul merito e sul valore della composizione. Questa rivoluzione di gridi e di urli frenetici si raddopplò in un quintetto, pezzo eccellente o pieno di forza comica, ove il pubblico, secondo l' uso di quei tempi, aspettava il maestro per giudicarlo. Tutto sarebbe andato in rovina contro il povero Guglielmi, se l'arrivo improvviso del re Fordinando non avesse fatto cambiare interamente lo stato dello cose. All'impetuoso chiasso successe un rispettoso silenzio, imposto dalla presenza del sovrano. Si ricominciò il quintetto, ch'ebbe successo di fanatismo, portato sino alla fine dello spettacolo, ed a tal punto che terminata la rappresentazione, Guglielmi fu ricondotto in trionfo alla sua casa. Dopo questo accaduto, Paisiello, suo malgrado, fu obbligato di rinunziare a tutte le trame che aveva ordite contro un compositore che aveva già molto simpatizzato col pubblico.

Cimarosa poi di natura più mite e benigna, ed indolente per carattere, non lasciava d'irritarsi meno ai successi che poteva conseguire altro compositore; però aveva la forza di non dimostrarlo, ed in questo rincontro ebbe lo spirito di non voler prendere alcuna parte attiva ai bassi intrighi orditi

dal suo illustre collega contro il Guglielmi; ma nè anche vedeva con indifferenza e senza un certo corruccio i suoi trionfi. Umana natura!! Chi può dirsi immune da difetti in questo mondo? Il Principe di San Severo, passionatissimo amatore di musica ed ammiratore sincero dell' ingegno dei tre compositori, ognuno grande nel suo genere, per togliere questa ruggine che esisteva tra loro, pensò bene riunire i tre maestri a lauta mensa nel suo palazzo; ed ivi, tra il tocco dei bicchieri, ottenne che si stringessero la mano, e vicendevolmente si promettessero amicizia. Amati, ammirati e rispettati dal pubblico napoletano, tutti e tre convennero nel 1780 di non permettere più agl'impresarii ed intraprenditori teatrali di dare le loro opere al ribasso, e perciò fissarono il prezzo di ognuna a seicento ducati, condizione che ai tempi presenti può sembrare modestissima, ma che era di qualche importanza per allora.

Il Pontefice Pio VII gli offrì il posto di maestro di cappella di San Pietro al Vaticano; ei ricevè la sua nomina il 3 marzo 1793. Guglielmi aveva allora 66 anni, e questa novella condizione gli fornì l'opportunità di far pruove in altro genere di composizione, scrivendo molti pezzi di musica da chiesa di grande effetto e dottamente elaborati. Si contano più di dugento opere scritte da lui tra sacre o profane. Formano il carattere della sua musica un canto semplice, naturale ed amabile, un' armonia pura, ma però piena, un estro ed una fantasia originale. I suoi pezzi d' *insieme* e quelli detti pezzi *concertati* che introdusse nelle opere serie, come è detto a pagina 41, acquistarono più importanza, e furono fatti da lui con più lavorio, con più maestria e ricchi di begli effetti. A qualcheduno piacque con poco accorgimento collocare Guglielmi tra i compositori di second'ordine, dicendo che aveva poco genio ed era molto inferiore ai suoi rivali Paisiello e Cimarosa. Gl'Italiani, che non debbonsi ritenere come ultimi in questa specie di giudizii, lo mettono a livello di quelli co'quali lottò per venti anni, e di cui parecchie volte riuscì vincitore.

Guglielmi, se non ebbe le felici e spontanee idee del Cimarosa, le delicate e patetiche melodie del Paisiello, aveva però avuto in dono da natura altre qualità di sommo rilievo per la musica drammatica, e nel genere buffo mostrò brio ed attitudine quanto gli emuli suoi. L'unità del pensiero che dominava in tutta la sua musica condotta con semplicità e naturalezza, e l'arte con la quale tornava alle idee principali, facevano credere come le sue composizioni avesse fatte di getto. È d'altra parte vero che molta sua musica scritta con precipitazione e negligenza non merita punto lode; ma considerando la quantità che abbiam detto ne avesse composto fra opere teatrali e sacre e pezzi strumentali, e come anche fra le opere neglette si trovano molto di sovente ispirazioni felici e degne di ammirazione, risulta che il giudizio degl'Italiani è quello che si conviene a Guglielmi.

Zingarelli riguardava la *Debora e Sisara* come il capolavoro di Guglielmi. Lo stile di questo componimento è elevato, maestoso e tenero. Tutta l'Italia considerò questa produzione, quando comparve, come una delle più belle del diciassettesimo secolo. Pei musicisti poi che sanno valutare il bello di qualunque genere sia, *I Due Gemelli, I Viaggiatori, La Serva innamorata, I fratelli Pappamosca, La Pastorella nobile, La Bella Pescatrice, La Didone, Enea e Lavinia*, sono sempre opere di gran valore, e reale, nel campo dell'arte.

Guglielmi avea preso moglie molto giovine, ed ebbe otto figliuoli; ma per la sua famiglia mostrò un'indifferenza colpevole. Non solamente abbandonò la consorte, bella e giovine ancora, ma, trapassata costei, non si occupò nè punto nè poco della sorte dei suoi figli, raccolti caritatevolmente da un negoziante di Napoli suo antico amico, che prese cura di farli educare. Questo procedere, che fa poco onore alla sua fama, riesce anche più grave quando si conosce che non tralasciava di coltivare aliene relazioni che assorbivano quanto guadagnava con le sue opere, non meno che i ricchi donativi che da'sovrani riceveva. Nel tempo del suo soggiorno

in Londra dissipò tutto per le sue favorite. A sessanta anni lo si vedeva ancora disputare alla gioventù gli amori, e perchè reputato spadaccino, manteneva in rispetto i suoi rivali, e già vecchio, ebbe coraggio e forza di mettere in fuga alcuni che a perfido fine l'aggredirono. La cantante Oliva, celebre per le avventure galanti, fu l'ultima che compì di rovinarlo interamente.

Guglielmi era molto severo coi cantanti: non permetteva mai nè di adornare nè di cambiare la sua musica. Alla celebre Mora, la quale aveva intromesso nella sua parte qualche tratto che Guglielmi non aveva scritto: *Mio dovere, o signora,* egli le disse, *è di comporre; il vostro è di cantare; cantate dunque e non guastate la mia musica; eseguite quello che io ho scritto, e credete a me, nulla potete far di meglio.* In una circostanza simile disse al famoso tenore Babbini: *Amico mio, vi prego di cantare la mia musica e non la vostra, che il pubblico non comprenderebbe punto.* Il gran cantore David rifiutava di cantare nell'oratorio della *Debora e Sisara* il duetto *Al mio contento in seno* a causa della sua semplicità; ma Guglielmi seppe costringerlo a cantarlo, ed il pezzo ebbe successo di entusiasmo. Rispettato come sommo nell'arte ed universalmente stimato, morì in Roma il 19 novembre del 1804 al settantesimo anno di sua vita.

I. Composizioni di Pietro Guglielmi esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1° *Il Matrimonio in contrasto,* opera buffa in tre atti. Fiorentini 1776.
2° *Semiramide,* opera seria in tre atti. S. Carlo 1776.
3° *Recimero,* opera seria in tre atti. S. Carlo 1777.
4° *La Felicità dell'Anfrisio,* cantata. S. Carlo 1783.
5° *I finti amori,* opera buffa in due atti. Fiorentini 1784 (1).

(1) Quest'opera fu riprodotta al Teatro Nuovo in due atti nel 1803 con un'aria scritta dal maestro Ruggi per la Miller.

6° *Enea e Lavinia*, opera seria in tre atti. S. Carlo 1785.
7° *L'inganno amoroso*, opera comica in due atti. Teatro Nuovo 1786.
8° Cantata per il giorno del nome di Ferdinando IV. S. Carlo 1786.
9° *Laocoonte*, opera seria in tre atti. S. Carlo 1787.
10° *Debora e Sisara*, oratorio, parte 1ª e 2ª. S. Carlo 1789.
11° *L'Azzardo*, opera comica in due atti. Fondo 1790.
12° *Il Trionfo di Camilla*, opera seria in due atti. S. Carlo 1795.
13° *La morte di Cleopatra*, opera seria in due atti. S. Carlo 1798.
14° *Siface e Sofonisba*, opera seria in due atti. S. Carlo 1802.
15° *La Bella Pescatrice*, opera comica in due atti, riprodotta al Teatro Nuovo nel 1807.
16° *Alessandro nell'Indie*, opera in due atti.
17° *L'Antigone*, opera seria in tre atti.
18° *La Morte di Oloferne*, oratorio, parte 1ª e 2ª.
19° *Dove sono, ove fuggo*, scena ed aria con più strumenti.
20° Sinfonia in *sol* terza maggiore per orchestra.
21° Arie in numero di 14, alcune con violini e basso, ed altre con più strumenti.
22° *Che farò fra tanti affanni*, rondò per soprano con più strumenti.
23° *Dormiva il mio pastore*, cavatina per soprano con più strumenti.
24° Duetti in numero di 8, serii e buffi, per voci diverse con più strumeuti.
25° Terzetti in numero di 4 con più strumenti.
26° Quartetti in numero di 3 con più strumenti.
27° *Miserere* per cinque voci concertate in *sol* terza minore, col basso.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie.

1° *I capricci di una Vedova*, 1759.—2° *I due Soldati*, 1760.— 3° *Il finto Cieco*, 1762.— 4° *Don Ambrogio*.— 5° *Siroe*.— 6° *Tamerlano*.— 7° *Il Matrimonio villano*.—8° *Farnace*.—9° *Ifigenia in Aulide*.—10° *Adriano in Siria*, 1766.—11° *Lo Spirito di contradizione*, 1765.— 12° *Sesostri*.—13° *Il Re pastore*, 1767.—14° *I Rivali placati*, 1768.—15° *La Pace fra gli amici*, a Brescia.—16° *Il Ratto della sposa*, Genova.—17° *La Donna scaltra*, Roma.—18° *L'impresa d'opera*.—19° *Ruggiero*.—20° *L'Amante che spende*, 1769.— 21° *Orfeo*. — 22° *Il Carnevale di Venezia*. — 23° *Ezio*, Londra, 1770 (1).—24° *Le Pazzie d'Orlando*, Londra 1771.— 25° *Il Disertore*.— 26° *La Sposa fedele*.— 27° *I Viaggiatori ridicoli*, 1772.— 28° *La Frascatana*.—29° *Mirandolina e Demetrio*, a Torino 1773.— 30° *I Raggiri della Serva*.— 31° *Don Papirio*.— 32° *La finta Zingara*.—33° *La Virtuosa in Mergellina*.— 34° *Due Nozze ed un sol marito*. Napoli 1774.— 35° *La Scelta di uno sposo*.—36° *Il Sedecia*, 1775.—37° *Tito Manlio*.—38° *Artaserse*.—39° *Gli uccellatori*.— 40° *Il Roggiratore di poca fortuna*.—41° *L'Impostore punito*, Parma 1776.—42° *La Serva innamorata*, 1778.—43° *Narciso*, 1779.— 44° *La Quacquera spiritosa*, Napoli.— 45° *I Fratelli Pappamosca*, Milano 1783.— 46° *La Donna amante di tutti e fedele a nessuno*, Napoli.—47° *Le Vicende d'Amore*, Roma 1784.—48° *Didone*, Venezia. — 49° *La Clemenza di Tito*, Torino. — 50° *I Fuoruscili*. — 51° *Castel Nuovo*, 1785. — 52° *La donna al peggior s'appiglia*.— 53° *Pallade*, cantata (2), Napoli 1786. — 54° *Lo scoprimento inaspettato*.— 55° *Guerra aperta*, Firenze.—56° *La Vedova contrastata*.—57° *Le astuzie villane*, 1787.—58° *Le Nozze disturbate*, Venezia 1788.— 59° *Ademira*.— 60° *Arsace*, Venezia.—61° *La Sposa bisbetica*, Napoli. — 62° *Rinaldo*, Venezia 1789. — 63° *Alvaro*, Vienna, 1790.—64° *La Lanterna di Diogene*, Napoli.— 65° *Lo Sciocco Poeta*.—66° *La morte d'Abele*.—67° *Betulia liberata*.—68° *Le lagrime di S. Pietro*.—69° *Messa* a cinque voci con istrumenti.—70° *Laudate Pueri*, salmo a due cori concertato.—71° *In convertendo* ad otto voci.— 72° *Mottetti* a due, tre e quattro voci.— 73° *Regina Coeli* a

(1) Questa partitura fu stampata in Londra.

(2) Rappresentata nel Real Teatro di S. Carlo il 30 maggio 1786.

quattro voci. — 74° *Gratias agimus tibi*, Mottetto a voce sola con orchestra, Vienna (Haslinger). — 75° Inno dei Vesperi e Compieta a quattro voci — 76° Sei *Divertimenti* per clavicembalo, due violini o violoncello (opera 1ª), Londra.—77° Sei *Quartetti* per clavicembalo, violini e violoncello (opera 2ª), Londra. — 78° Sei *Solo* per clavicembalo (opera 3ª) Londra.

ALESSANDRO SPERANZA

Nacque in Palma presso Nola nel 1728 da padre di civile condizione. Di fresca età, perchè mostrava molta disposizione per la musica, entrò nel Conservatorio della Madonna di Loreto, come si ha dalle nostre tradizioni, e non in quello di Sant' Onofrio, come da altri si scrisse, e fu uno dei prediletti discepoli di Durante. Ebbe pel suo maestro rispetto, affetto e venerazione, ed eran sì sentiti in lui tali sentimenti, che solea dire che Durante, per essere così dotto in musica e per essere giunto a sì meritata celebrità, aveva studiato cento anni, cioè cinquanta di giorno ed altrettanti di notte: espressione che dimostra il bell'animo di Speranza così amante del suo vecchio maestro. Uscito dal Conservatorio volle abbracciare la carriera ecclesiastica ed ascese al sacerdozio. Fu ottimo professore di canto e di contropunto, procurando d' insinuare con somma pazienza ed alacrità ai suoi discepoli i sani principii dell' arte che aveva così bene appresi dal suo sapiente maestro. Ebbe molti allievi, che mercè la sua dotta e perfetta istituzione riuscirono valentissimi nella scienza armonica: fra questi noveransi Nicolò Zingarelli, e Gaspare Selvaggi esimio dilettante. Severo nei suoi sentimenti religiosi come prete, non volle mai musicare poesie profane, ma si dedicò a comporre solo musica sacra, e molta ne scrisse pei Padri Minimi di San Luigi di Palazzo, ai quali era affezionatissimo, non meno che per molte case religiose di Napoli delle quali egli era il titolare maestro.

Altre svariate composizioni per chiesa servano da' PP. dell'Oratorio di Napoli.

Scevro di ambizione e alieno dal far mostra del suo non ordinario sapere, menò sempre vita ritirata e modesta. Indefesso negli obblighi del suo stato, cristianamente terminò i suoi giorni in Napoli, il dì 17 novembre dell'anno 1797.

Composizioni di Alessandro Speranza esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1° *Christus* e *Miserere* a voce sola di soprano e due cori col basso numerato in *si* bemolle terza maggiore, scritto per S. Luigi di Palazzo.
2° Altro per tre voci, cioè due soprani e basso, col basso numerato in *sol* terza minore.
3° *Turba* del *Passio* di San Matteo per quattro voci col basso numerato.
4° *Turba* del *Passio* di San Giovanni per quattro voci col basso numerato.
5° Tre Lezioni pel Sabato Santo per voce di soprano col basso numerato.
6° Lamentaziono seconda pel Sabato Santo idem.
7° Solfeggi per voce di soprano col basso.

FEDELE FENAROLI

Nacque in Lanciano negli Abruzzi, ed in età ancor fresca entrò nel Conservatorio di Santa Maria di Loreto (1) nel tempo cho Durante e Leo avevano portato la scuola al più alto grado di splendore. Terminati i suoi accuratissimi studii con

(1) Non muova meraviglia se ci discostiamo dal parere del marchese di Villarosa, cho lo dice nato in Napoli ed ammaestrato nella Pietà dei Turchini. Quanto qui noi abbiamo asserito è ricavato da ciò che lo stesso Fenaroli ha più volte ripetuto ai suoi alunni.

la guida di così eminenti precettori, trascorsero alcuni anni e fu nominato maestro di contropunto e composizione al Conservatorio della Pietà dei Turchini, uffizio che esercitò con molto successo per più di un mezzo secolo, e che continuò sino al tempo della sua morte. Nel lungo suo insegnamento si mostrò egualmente diligente e mosso sempre da costante zelo, nè mai fu veduto dar segni d'intolleranza o fastidio se i suoi discepoli non eseguivano in sulle prime quanto veniva loro insegnato. Sugl'incrollabili principii stabiliti dallo Scarlatti e dal Durante egli fondò la sua scuola di contropunto con un metodo d'insegnamento tutto suo, chiaro e semplice, trattando l'armonia con molta purezza, e facendo cantare con eleganza tutte le parti. Erano questi i requisiti che formavano il fondamento della sua scuola, per altro tutta tradizionale, che consiste in una compiuta raccolta di *partimenti* detti *bassi numerati*, *cifrati*, ossia *armonia sonata*, che sono accuratamente trattati e ben graduati con logica progressione e divisi in sei libri, sopra i quali il maestro faceva insegnamento ai suoi allievi. Arricchito il patrimonio dell'arte musicale di sì preziosa ed interessante collezione, l'uso e l'esercizio che delle suddette regole e *partimenti* essi facevano, era il migliore e più conducente metodo d'insegnamento, in quel tempo, per imparare l'accompagnamento, per sonare il basso numerato o non numerato, e rendersi per gradi padrone dell'armonia. Da prima egli faceva semplicemente sonare i *partimenti;* di poi li faceva armonizzare a due, tre e quattro parti; infine li arricchiva con tutte le possibili ed immaginabili considerazioni di cui essi erano suscettivi. Per elevare poi le cognizioni ed il gusto dei suoi allievi, dopo che ad essi aveva fatto con istudiata meditazione compire il corso del suo metodo, insegnava loro come ultimo stadio di perfezionamento i *partimenti* di Scarlatti, Durante, Leo, Sala, Cotumacci e Paisiello, il quale ultimo molto pregiava, specialmente per la parte melodica.

Quest'opera musicale del Fenaroli è una delle più com-

piute e progressive ch'esistono dell'antica scuola napolitana, corredata di *Regole* (1), *Scale*, *Cadenze*, *Bassi numerati e Bassi senza numeri*, *Movimenti*, *Temi*, *Canoni*, *Fughe*, in una parola, di tutto quanto era indispensabilmente necessario per formare una finita educazione musicale dello studio dell'armonia, da poter poi servire di saldissima base allo studio del contropunto e della composizione.

Presentemente tutti i maestri di Napoli, e segnatamente quelli che insegnano nel Real Collegio di Musica, adottano l'opera del Fenaroli, come fu scritta dall'autore, e ne seguono fedelmente le tradizioni che diedero in ogni tempo i più felici risultamenti (2). È stampata a Parigi per cura di

(1) Per i principianti di partimenti o contropunto vi sono delle regole scritte dallo stesso Fenaroli e pubblicate in una decima edizione l'anno 1858 dallo Stabilimento Musicale Partenopeo.

(2) Choron vi ha fatto delle aggiunzioni ed addizioni, scegliendo i *partimenti* più importanti, dai quali ha formato i Principii di composizione delle scuole d'Italia per l'uso dei suoi giovani allievi. I professori succeduti al Fenaroli nel Collegio, Raimondi e Ruggi, serbando incolumi le fondamenta della secolare scuola, hanno facilitato ed ampliato questo importante studio dell'armonia sonata e del contropunto pratico. Quelli poi che diedero il primo movimento alla riforma voluta dagli immegliamenti e dai grandi progressi che l'arte ha fatto ai giorni nostri, dettando nuove leggi basate sopra principii matematici, specialmente nella variata moltiplicità degli accordi e loro rivolti, furono l'egregio Gaetano Donizetti nel breve periodo di tempo che tenne scuola di contropunto nel Collegio di San Pietro a Majella, e dopo lui l'attual Direttore Commendator Mercadante ed il chiarissimo maestro Carlo Conti, come è detto nella prima parte a pagina 68 e come più diffusamente discorreremo nella sua biografia. Merita del pari la sua parte di lode il maestro Gennaro Parisi, per aver messo anche egli la sua piccola pietra al miglioramento ed ingrandimento dello studio dell'armonia sonata, introducendo nella scuola del Collegio i *partimenti* di Stanislao Mattei e di Francesco Basily, che per l'arditezza delle armoniche combinazioni, e per le astruse, ma ben ragionate modulazioni, hanno portato sviluppo niente indifferente ed un notevole progresso nell'insegnamento del Collegio. Il maestro Placido Mandanici volle illustrare ancora l'opera del Fenaroli con *anno-*

Emmanuele Imbimbo che ne ha tradotto il testo, e si trova vendibile da Lanner successore di Caroli. Quella con le annòtazioni ed esempii del Mandanici, trovasi presso Ricordi editore di musica in Milano; e quella edita in Napoli dallo Stabilimento Partenopeo è perfettamente come fu composta dall'autore e così pubblicata nella sua integrità. Dalle molte edizioni fatte nelle diverse città di Europa è da trarre argomento di quanto pregio essa sia, se pure non è unica nel suo genere. Tenuto conto di ogni cosa, vi è ragione da supporre che l'opera suddetta verrà alla fine accettata dalle diverse scuole musicali dei Conservatorii di Europa.

Il Fenaroli scrisse molta musica per la Chiesa, che in quanto a composizione è arida, senza niuno slancio, e sprovveduta affatto d'idee originali: pure, se non brilla per genio o per invenzione, sempre si distingue per la purità dello stile, per la regolare condotta dei pezzi e per l'esatta espressione della parola.

Quando nel 1813 fu nominato, come altrove è detto, Zingarelli a Direttore del Collegio di Musica e sciolto quel giurì del quale Fenaroli era uno dei membri, il governo del re volendo dare una splendida ripruova dell'alta stima che faceva del venerando vegliardo Fenaroli, lo giubilò con l'intero soldo di cinquanta ducati al mese, e per fare che continuasse il rispetto e la venerazione che gli alunni del Collegio dovevano avere per sì grande artista, gli accordò anche l'abitazione nell'edifizio di San Sebastiano.

Ed egli, benchè non obbligatovi, e quantunque fosse sof-

tazioni ed esempii dimostrativi; ed abbenchè siano molto accuratamente fatte e calcolate, pure non sarebbe prudente consiglio il farne fare lo studio ai giovani, i quali trovando già in quegli esempii la via spianata, difficilmente aguzzerebbero il loro ingegno per trovare qualche cosa di nuovo nelle ricerche dell'armonia. Inoltre, essendo la numerica nei *partimenti* del Fenaroli esattissima, il lavoro del Mandanici, per quanto sia pregevole ed utile ai maestri provetti, altrettanto per le ragioni sopra esposte sarebbe nocevole pei giovani principianti.

ferente per la sua avanzata età e per gli acciacchi di sua salute, puro dominato dall'amore che nutriva per l'arte, continuò a dare le sue giornaliere lezioni ai giovanetti più svelti e che mostravano attitudine non comune per la scienza dell'armonia. Ultimi in ordine di data furono Nicola Manfroce, Saverio Mercadante e Carlo Conti, come prima nella generazione anteriore erano stati Stefano Pavesi, il rinomatissimo Zingarelli ed il celebre Cimarosa. Infaticabile nell'insegnamento musicale, non pago di aver manodotto nei penetrali del contropunto le generazioni a lui contemporanee, lasciò alle future i suoi *partimenti* come eterno documento e legato di affetto e di gloria.

Logoro dagli anni (ne contava ottantasei) più che dall'applicazione che coraggiosamente sostenne sino all'ultimo periodo di sua vita, attaccato da un umore canceroso che si manifestò al collo o alla mascella sinistra, per prolungati mesi sopportò con filosofica rassegnazione i patimenti tutti che arrecano le malattie di natura sì dolorosa, e con calma invidiabile rispondeva a tutti che gli dimandavano notizie di sua salute: « Che volete che vi dica? sento prossimo il mio fine, « e questa piaga (additandola) è il cammino che mi porta « alla tomba. » Queste commoventi parole rimasero impresse nella mente e nel cuore dei giovani del Collegio di quell'epoca, che poi per molte generazioni le ricordarono ai loro successori, ripetendole sempre con interesse e doloro.

Egli finì i suoi preziosi giorni il dì 1 gennajo del 1818. Qual patriarca della musica, era amato, rispettato e tenuto come un oracolo da quanti professavano l'arte. Lo stesso Zingarelli, quantunque Direttore del Collegio, aveva per lui, che ricordava essere stato suo maestro, sommo rispetto, e non lasciava di rendergli le dovute testimonianze di stima sì in pubblico come in privato, e si credeva in dovere di recarsi a visitarlo nel suo appartamento e trascorrere con lui le prime ore della sera.

A questo proposito è interessante narrare il carattere e

gl'incidenti delle loro private conversazioni, che serviranno a dipingere meglio il Fenaroli, non meno che a dare maggior luce a discussioni nelle quali dovrò necessariamente entrare scrivendo la biografia di Zingarelli (1). Il più delle volte queste conversazioni vertevano intorno alla musica, nella quale i due venerandi maestri non erano affatto di accordo tra loro sul modo di vedere, e specialmente su quel di giudicare, perchè la musica cominciava a mostrare volersi sbrigliare dalle consuete regole. Fenaroli, tenacissimo nei suoi severi principii di scuola che aveva appresi dal Durante e che voleva mantenere incrollabili, anche perchè gli aveva sì bene illustrati e messi in chiara luce coi suoi *Partimenti*, era intimamente convinto che quei limiti non dovessero oltrepassarsi giammai, e che sarebbe stato profanar l'arte il pretendere di arricchirla o migliorarla con ulteriori innovazioni. Zingarelli al contrario, che aveva viaggiato, inteso molte musiche di grandi maestri e particolarmente dell'Haydn e del Mozart, ammetteva, anzi voleva, alcune modifiche all'antico insegnamento, che dal canto suo Fenaroli chiamava *scandalose licenze* nello studio dell'armonia e del contropunto. Ecco il punto delle divergenze tra loro, sì che qualche volta ricordandosi il Fenaroli di essere stato maestro di Zingarelli, giugneva a tale escandescenza, che prorompeva in parole insultanti, sino a dirgli: *Andate via, che siete una bestia, come bestialità sono i vostri assurdi progetti d'innovazione che pretendete apportare all'arte nostra.* Quando si arrivava a questo punto, Zingarelli che dal canto suo serbava sempre riconoscenza e rispetto pel Fenaroli, sorridendo lo lasciava, dicendogli: *Come siete nervoso questa sera, mio caro D. Fedele! perciò vi auguro buon sonno e felice notte.* Il più singolare è che il dì seguente, come era di consuetudine, Zingarelli si recava a dimandare le sue nuove, e soggiungevagli: *Sono*

(1) Questi particolari li tengo non solo dallo stesso Zingarelli, ma anche dal mio antecessore Sigismondi che ripetute fiate me li ha narrati.

anche venuto a prendere una tazza del vostro eccellente caffè Ed il Fenaroli rispondevagli: *Non dovrei darvela, perchè mi faceste passare una cattiva notte coi vostri strani progetti, coi vostri sofismi e con quei maledetti immegliamenti che intendete portare alla nostra classica scuola.* E poi soggiungeva: *Non cambiate la via vecchia per la nuova, mio caro D. Nicola. Il papà Durante ne sapeva più di noi. Arrestiamoci ove egli si è fermato, e credete a me, è il meglio che noi possiamo fare per cotesti cari giovanetti affidati alle nostre cure.* Zingarelli beveva il caffè, e lasciava il suo maestro nelle proprie opinioni.

Fenaroli era di statura bassa e delicato della persona; di fisonomia e spirito arguto; di naso molto profilato e sporgente; di modi gentili, di carattere dolcissimo, qualche volta intollerante, ma d'indole generosa. Più padre che maestro agli alunni suoi: passionatissimo dell'arte, alla quale giovò coi precetti e con l'esempio, è tanto più degno della gratitudine de'posteri, in quanto che alle sue dotte carte di continuo e quasi inevitabilmente vengono i giovani addottrinati, laddove appena pochi oggi svolgono gli spartiti di quei rinomati ed anche sommi maestri ch'ebbero ed hanno tanto maggiore e meritato grido. Vestiva con semplicità e come usavano gli artisti del decimottavo secolo. Da tutti gli alunni o maestri del Collegio con Zingarelli e Tritta alla testa, non meno che dai professori più distinti della capitale, venne con luttuosa cerimonia accompagnato alla congregazione dei Musicisti, ove fu seppellito, dopo che gli furono celebrate solenni esequie con musica composta e diretta dal suo discepolo Nicolò Zingarelli.

I. Composizioni di Fedele Fenaroli esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1° *Clari Fontes* per cinque voci e più strumenti in *sol* terza maggiore (1752).

2° *Coeli gaudent* per quattro voci e più strumenti in *fa* terza maggiore (1763).

3° *Corda puro* per quattro voci e più strumenti in *re* terza maggiore (1767).

4° *Laete gentes*, mottetto a quattro voci e più strumenti in *si* bemolle terza maggiore (1774).

5° *Cara tibia grato sono*, aria con eco per soprano con più strumenti in *do* terza maggiore (1780).

6° *Cara Diva* per quattro voci e più strumenti in *fa* terza maggiore (1793).

7° *O beata eterna fiamma*, aria con violini, oboè e voce umana in *do* terza maggiore.

8° *O Divino astro beato* per due voci e più strumenti in *re* terza maggiore.

9° *Ospes divina a grata*, aria per voce sola di soprano a più strumenti in *do* terza maggiore.

10° *Eja psalite mortales* per quattro voci e più strumenti in *re* terza maggiore.

11° *O Gentes festinatae* in pastorale per quattro voci con piano e più strumenti in *re* terza maggiore.

12° *Laeto corde* per cinque voci e più strumenti in *re* terza maggiore.

13° *In Clara coeli* per voce sola di soprano con più strumenti in *re* terza maggiore.

14° *Fronte laeta* per quattro voci e più strumenti in *re* terza maggiore.

15° *Inter Choros* a due cori e più strumenti in *re* terza maggiore.

16° *Coeli flamma* per quattro voci e più strumenti in *re* terza maggiore.

17° *Gaudete, jubilate* per quattro voci e più strumenti in *re* terza maggiore.

18° Messa per quattro voci e più strumenti in *re* terza maggiore.

19° Altra in pastorale per tre voci e più strumenti in *fa* terza maggiore.

20° Altra per due voci con violini ed organo in *sol* terza maggiore.

21° Altra per cinque voci e più strumenti in *fa* terza maggiore.

22° Altra per due o tre voci con più strumenti in *sol* terza maggiore.

23° Altra de' defunti per quattro voci e più strumenti in *do* terza minore.

24° *Quoniam* per voce sola di soprano con istrumenti obbligati e coro in *do* terza maggiore.

25° *Dixit* per cinque voci e più strumenti in *do* terza maggiore.

26° Altro per quattro voci con violini, oboè, corni e basso in *re* terza maggiore.

27° Altro per quattro voci e più strumenti in *re* terza maggiore (1751).

28° *Te Deum* per più voci e più strumenti in *re* terza maggiore.

29° Altro per duo voci con violini, oboè, corni e basso in *do* terza maggiore.

30° Responsorio di S. Antonio per quattro voci e più strumenti in *re* terza maggiore (1769).

31° *Laudate Pueri* per più voci e più strumenti in *sol* terza maggiore.

32° *Miserere* per quattro voci col solo basso.

33° Altro per quattro voci con violini e basso in *re* terza minore.

34° *Credo* per due voci e più strumenti in *fa* terza maggiore.

35° *Popule meus, improperii* pel Venerdì Santo a quattro voci ed organo.

36° *Ecce lignum crucis* per quattro voci ed organo in *fa* terza maggiore.

37° *Ave Maria* per quattro voci con violini e basso in *mi* terza minore.

38° *Stabat Mater* per due voci con violini e basso in *sol* terza minore.

39° *Care Puer, ninna nanna* per voce sola di soprano con più strumenti in *sol* terza maggiore.

40° Lamentazione 1ª del Martedì Santo per voce di contralto con violini ed organo in *fa* terza maggiore.

41° Idem 2ª per voce di soprano id. id. in *la* terza minore.

42° Idem 3ª per voce di soprano id. id. in *sol* terza minore.

43° Lezione 1ª del Giovedì Santo per voce di contralto id. id. in *re* terza maggiore.

44° Idem 2ª per voce di soprano id. id. in *sol* terza maggiore.

45° Altra per voce di basso id. id. in *re* terza minore.

46° Lezione 3ª per voce di soprano id. id. in *si* bemolle terza maggiore.

47° Lamentazione 1ª del Venerdì Santo per voce di soprano id. id. in *fa* terza maggiore.

48° Idem 2ª per voce di contralto id. id. in *mi* bemolle terza maggiore.

49° Lezione 3ª del Venerdì Santo per voce di soprano id. id. in *sol* terza minore.

50° Altra 3ª per voce di soprano id. id. in *mi* terza minore.

51° Quattro lezioni dei Morti per soprano e contralto con violini.

52° Tre lezioni del primo Notturno de' Morti per voce sola con violini.

53° Altre del terzo Notturno per voce sola con più strumenti.

54° *Pueri Ebraeorum* per quattro voci ed organo in *do* terza maggiore.

55° *Suscipe me Domine* num. 3 per voce di soprano con violini.

56° *Veni Creator Spiritus* per voce di soprano e contralto con violini in *do* terza maggiore.

57° *Veni Sponsa Christi* per quattro voci e più strumenti in *re* terza maggiore.

58° Idem per voce sola di soprano con violini in *fa* terza maggiore.

59° Inno di S. Michele per quattro voci, violini ed organo in *si* bemolle terza maggiore.

60° *Pange lingua, Tantum ergo* e *Genitori* per soprano e contralto con violini e basso in *sol* terza minore.
61° Cantata a due cori con più strumenti.
62° e 63° Intavolature e Sonate per cembalo.
64° Studio di contropunto e partimenti.

Conchiudiamo col far conoscere l'epoca precisa della nascita di questo insigne professore. Essa si riporta al 1732.

ANTONIO M.ª GASPARE SACCHINI (1)

Non nacque in Napoli come scrissero alcuni biografi, ma in Pozzuoli il dì 23 luglio 1734, due anni prima che nella stessa città fosse morto Giambattista Pergolesi (2). Figlio il Sacchini di poveri pescatori, era destinato al duro mestiere dei suoi genitori, se il caso non avesse condotto Francesco Durante in Pozzuoli, il quale sentendo il piccolo Sacchini cantarellare nelle strade con fresca infantile voce alcune ariette popolari con molta aggiustatezza d'intonazione, grazia ed espressione, e tocco dalla viva intelligenza che quei mostrava nella vispa fisonomia, la quale rivelava una vocazione artistica, ne fu talmente sorpreso ed incantato, che lo dimandò ai parenti per condurlo seco in Napoli, onde farlo ammettere in qualche Conservatorio. Venne di fatto ricevuto in quello della Madonna di Loreto ed apprese rapidamente gli elementi ed il sistema della progressione musicale. Cominciò di poi a studiare il violino sotto il valentissimo Nicola Fiorenza, che in quel tempo non aveva rivali, e divenne sonator di violi-

(1) L'erudito sig. De Villars in due ben ragionati articoli pubblicati nel giornale l'*Art Musical* (anno 1863) num. 44 e 46 ha dato una scrupolosa analisi dell'*Edipo a Colono* del Sacchini, e preso così l'occasione di mostrare quanto questo maestro fosse valente. Giusto, esatto, coscienzioso e dirò pure sapiente nei suoi giudizii, il suo lavoro ci è stato di non poca utilità in questa biografia.

(2) Ciò si ha da un atto autentico ricercato e raccolto dal Cav. Gaspare Selvaggi, e dallo stesso comunicato al Fétis.

no, come nelle epoche antecedenti erano stati Pergolesi e Nicola Sabatino, e più tardi poi anche Nicolò Zingarelli. Il maestro Gennaro Manna, scorgendo le felici disposizioni del giovinetto, volle dargli lezioni di canto, dalle quali poi trasse gran vantaggio nel comporre. Divenuto in appresso allievo del Durante (1), imparò a sonare il cembalo e l'organo, le regole dell'armonia, e fondatamente studiò il contropunto e la composizione. Indi si diede subito a scrivere alcune arie piene di grazia, giuste nella misura e nell'espressione, ed eleganti nel ritmo, tanto che furono dai professori giudicate degne di un uomo consumato nell'arte di comporre, piuttosto che di un giovine scolaro. Il Durante sentendole no restò sì commosso, che abbracciandolo gli disse: *Figlio mio, tu sarai un gran compositore.* Tali parole fecero sì forte impressione nell'animo del giovinetto Sacchini, e gli diedero tale coraggio, che da quel tempo in poi si dedicò a studiare indefessamente; ed in cinque anni compì i corsi più difficili che menavano a divenir compositore.

Durante era altresì maestro in Sant'Onofrio, e quivi avea un discepolo della più grande aspettazione, Nicolò Piccinni, ed un altro che anche molto prometteva di sè nello stesso Conservatorio di Loreto, Pietro Guglielmi, ambidue più avanti negli anni che il Sacchini. Un giorno che i due primi eletti giovanetti si trovarono insieme presso il detto maestro, questi onde spingerli maggiormente ed invogliarli a studiare con più solerzia, così lor tenne discorso: « Voi avete, cari « miei, un gran rivale ch'è assai malagevole a vincere. Se « non fate ogni sforzo per uguagliarlo almeno, egli resterà « solo e sarà l'uomo del secolo, ed il mondo parlerà di lui

(1) Il sig. Fétis in una sua nota alla biografia del Sacchini, così si esprime: « Suivant une lettre de Piccinni, ce serait au Conservatoire « de Santa Maria de Loreto que Sacchini aurait fait ses études, sous « la direction de Durante; mais ce maître ne fut jamais attaché au Con- « servatoire de ce nom. » Noi con fondate ragioni abbiamo detto diversamente nella pag. 224.

« a preferenza.» Questo rivale, questo uomo del secolo che il mondo dovea preferire, secondo Durante, era Sacchini. Nel 1755, anno della morte del suo maestro Durante, egli contava 21 anno. Nel 1757 compose un'Intermezzo a cinque voci con istrumenti in due parti, intitolato *Fra Donato*, sopra parole del notajo Pietro Trinchera, che fu eseguito con gran successo dai suoi compagni alunni dello stesso Conservatorio (1). Donde appena uscito, si dedicò dapprima ad insegnare il canto, scrivendo anche di tempo in tempo piccole operette in dialetto napoletano, che faceva rappresentare nei teatri di secondo e terz' ordine. Queste graziose produzioni, che il pubblico gustava ed applaudiva, furono *L'Olimpia tradita* al Teatro dei Fiorentini nella primavera del 1758; indi pel Teatro Nuovo, autunno 1759, *Il Copista burlato*, replicato poi nel seguente Carnevale al Teatro de'Fiorentini; nel 1760 pel Teatro Nuovo *I due Fratelli beffati*, e nel 1762 *I due Baroni* pel Teatro dei Fiorentini. Dopo tanti felici risultati, crebbe la sua fama di modo, che venne chiamato in Roma a scrivere pel Teatro Argentina un' opera seria, la *Semiramide*, ch'ebbe splendido successo.

La buona accoglienza che i Romani gli fecero l'indussero a stabilirsi in quella città, ove restò per sette anni, durante i quali fece alcune escursioni a Napoli, Firenze e Milano, per iscrivere opere serie e buffe, e gl'intelligenti furono di avviso che se Piccinni lo sorpassava nel comico, Sacchini era a lui superiore nel tragico. Siccome sonava magnificamente il violino, i suoi accompagnamenti davano gran risalto a questo strumento che faceva spiccare per l'eleganza e pel brio, e nuovi effetti sapeva ritrovare anche nei secondi violini. Fu poi chiamato in Napoli a scrivere il *Lucio Vero*, che venne rappresentato in S. Carlo nel dì 4 novembre del 1764. In que-

(1) Quest'intermezzo venne anche rappresentato in diverse case non solo della capitale, ma ancora delle vicine provincie, e ripetuto negli anni appresso nello stesso Conservatorio.

st'opera, ch'ebbe felice successo, cantò la Gabrielli per prima donna, e per tenore il Raff. Nell'anno medesimo compose un Oratorio sacro a tre voci per la festività di S. Anna, intitolato *L'Umiltà esaltata*, con poesia del dottor fisico Michele Piacenza Sarconi, eseguito con successo nella casa della signora Anna Porcelli, ed altro Oratorio sacro intitolato *Ester*, e l'Antifona *Tota pulchra* ec. ec. Da quest'anno sino al 1767 compose le seguenti opere per diverse città d'Italia: *Eumene, Andromaca, L'Amore in campo, La Contadina in Corte, L'Isola d' Amore, L' Olimpiade, Artaserse* pel Teatro Argentina in Roma nel 1768, avendovi cantato da primo soprano Gaetano Guadagni o Luigi Bracco da prima donna, ed ivi anche compose il *Gran Cid* con felicissimo incontro, e vi cantarono Tommaso Guarducci da primo soprano, Bracco da prima donna, ch' era al servizio della Chiesa di San Marco di Venezia, ed Arcangelo Contoni per tenore: finalmente *Alessandro nell'Indie* che nello stesso anno fece rappresentare in Venezia. Il gran successo che riportò quest'opera gli fece ottenere la nomina di Direttore del Conservatorio delle donzelle detto l'*Ospedaletto*, posto restato vacante per la partenza di Guglielmi, e che prima avevano occupato Porpora, Jommelli e Galluppi. Vi prese possesso nello scorcio del 1768, e nel breve tempo che l' occupò, ebbe la soddisfazione di formare un gran numero di eccellenti cantanti, tra cui si sono distinte e salite in alto grado la Conti, la Pascali e la Ferraresi, che divenne poi la sua favorita. E qui è da notarsi che tutti i grandi compositori della Scuola Napoletana sono stati eccellenti maestri di canto, il che deriva dal lodevolissimo sistema che si adottava negli antichi Conservatorii di Napoli, dove il canto e la composizione vocale, che caminavano d' accordo, erano gli studii che più si tenevano di mira, si accarezzavano e si curavano nelle due più interessanti e differenti branche dell' insegnamento, non riguardandosi il rimanente dell'educazione musicale che come un accessorio.

In questo periodo di tempo scrisse per molte Chiese e Conventi di Napoli gran quantità di composizioni sacre, *Messe*, *Vesperi*, *Mottetti*, che tutti ammiravano per lo stile elegante e per le melodie piene di un'espressione dolce e tenera. Quelle che più meritano di essere ricordate per il sentimento e pel carattere religioso e devoto, sono un *Dixit* a due voci e due *Salve Regina*. In pari tempo continuava ad occuparsi della musica drammatica, e nel 1770 fece sentire a Padova *Scipione in Cartagine*, che ebbe splendido successo, tanto che venne reputato il suo capolavoro. Sacchini, come la maggior parte dei compositori Napolitani, aveva una gran predilezione a musicare di preferenza i drammi del Metastasio. Burney, che allora lo conobbe in Venezia (nel 1770) assicura che godeva di una gran riputazione, mentre contava appena trentasei anni di età; egli aveva già composto quaranta opere serie e dieci buffe.

Invitato a scrivere in Vittemberga, fu contentissimo di occupare il posto che prima tenuto avea Jommelli; ma per i tempi cambiati non potendo quel Principe (perchè l'amministrazione del teatro era passata al governo militare) accordargli gli stessi emolumenti che dati avea al suo antecessore, lasciò quella città dopo aver fatto rappresentare la sua opera *Calliroe*, ch'ebbe felice successo. Le sue produzioni essendo state conosciute in Inghilterra, mossero desiderio fra gli ammiratori della musica in quell'isola di averlo come compositore de'loro teatri; ma prima di recarsi colà volle visitare Stoccarda e Monaco, ove secondo il sig. Fétis compose due opere poco conosciute, e secondo altri fece sentire musiche che non aggiunsero rinomanza alcuna al suo nome. Di poi passò in Olanda, e giunse finalmente in Londra nell'aprile del 1771. Da prima vi fece rappresentare alcune delle sue opere scritte in Italia, aggiungendovi delle nuove arie. Queste furono il *Gran Cid*, e nel dicembre dello stesso anno *Il Lucio Vero*. Poi compose espressamente pel Teatro del Re negli undici anni che si fermò in Londra *Tamerlano*, *Per-*

seo, Nitteti, Montezuma, Creso, Erifile, L'Amor Soldato e il *Calandrino*, opere tutte che con gradazioni diverse ebbero buon successo, perchè il suo stile chiaro e sublime piacque più di quello di quanti altri compositori di musica erano stati prima di lui in Londra; il che fu confermato dal musico Mazzante, che colà trovavasi, il quale scrivendo ad un suo amico in Napoli, mentre lodavalo per la sua professione, lo compiangeva chiamandolo uomo di buon cuore, ma di poco giudizio. Infatti egli aveva una sfrenata passione per le donne e per uno smodato lusso di cui con istudiata ostentazione voleva far pompa. Le spese che per secondare tali passioni a tal uopo erogava, in proporzione degl'introiti erano esorbitanti, sicchè dissestarono le sue finanze, gli crearono molti nemici, e diminuirono lo zelo dei suoi ammiratori e protettori. A questo si aggiunse l'inimicizia del tenore Rauzzini (1) con cui era stato per molto tempo in intime ed amichevoli relazioni; ma dal momento che questi con audace sfrontatezza volle far credere e spacciare per sue composizioni le più belle arie delle opere di Sacchini, questa calunnia, di cui l'evidenza era palpabile, lo fece divenire il suo più capitale nemico. E se ebbe il torto di averlo creduto, anche per un solo istante, suo leale e sincero amico, da questo momento però lo trattò con quel disprezzo e con quella non curanza che gli consigliava la sua dignità, l'alta sua condizione e la sua gran sapienza e valentia nell'arte. Ma quantunque il pubblico poca credenza prestasse ai bugiardi detti del Rauzzini, pure non lasciava

(1) Il sig. Clément a tal proposito si esprime così: « À ces ennuis « se joignit l'inimitié du tenor Rauzzini, qui avait d'abord été lié « avec lui, et qui plus tard prétendit à la paternité des airs les plus « vantés de ses opéras, absolument *comme ce pauvre Crescentini* « *qui prétendait avoir composé les plus beaux airs de Zingarelli.* » Abbiamo riportato questo brano per respingere le parole messe in corsivo, tanto perchè a Crescentini mal si addice l'epiteto di *pauvre*, quanto perchè non le più belle arie, ma una sola disse di aver composta, siccome nella biografia di Zingarelli sarà detto.

di divenir ogni giorno di più freddo col Sacchini, anche per la sua poco lodevole condotta morale e la sua non regolare maniera di vivere.

La salute di Sacchini intanto, a causa di tante differenti e forti emozioni, si era sensibilmente alterata, ed i suoi componimenti non avevano più la stessa energia per le continue preoccupazioni, conseguenzo della scioperata vita che menava e del cattivo stato delle sue dissestate finanze. In sostanza le cose erano giunte a tal punto, che minacciato della prigionia dai suoi creditori, fu obbligato ad allontanarsi di soppiatto dall'Inghilterra, incaricando però da uomo onorato alcuni suoi amici di trattare con essi un amichevole accomodamento che esattamente eseguirono dopo la sua partenza da Londra.

Invitato le molte volte dal suo grande ammiratore ed amico sig. Framery a portarsi in Francia, prese questa opportunità per recarsi a Parigi, e vi arrivò nel 1782, ove trovò preparati dal Framery gli animi in suo favore con la traduzione che fatto avea della sua opera l'*Isola d'Amore*, rappresentata con successo sotto il titolo *la Colonie*. Indi coi rapporti e colle premure di questo valente amico che molto lo avea coadiuvato, riducendo il suo *Rinaldo* per le sceno francesi con l'aggiunzione di molte scene e con molte arie rifatte, ottenne che si rappresentasse al Teatro dell'Opera il 25 febbrajo 1783, ma non sortì che mediocre successo. E pure l'aria di Rinaldo nell'atto 1° *Déjà la trompette guerrière*, il coro *Régnez, triomphez, belle Armide*, un quartetto delizioso di soprani *Vous triomphez, belle Princesse*, e l'aria sì patetica *Barbare Amour, tyran des coeurs* nel 2° atto, e l'andante grazioso in *re*, *Et comment veux-tu que je vive* nell'atto 3°, sono pezzi, a nostro credere, assai degni di lode, e che avrebbero dovuto meritare il suffragio delle persone intelligenti. Altra caduta fu quella del *Gran Cid* accomodato per le scene francesi, sotto il titolo di *Chimène*, o rappresentata alla Grand'Opera il 1784. Sacchini avea ricavato il più gran partito possibile dal magnifico soggetto di Cor-

neille. L'aria *Je vois dans mon amant l'assassin de mon père*, e l'allegro *Combats pour soustraire Chimène*, sono pezzi commoventi e di bella fattura. La terza opera, *Dardanus*, rappresentata all'Opera nel 1784, parve ottenere qualche successo, ma alquanto contrastato. Vi si ammiravano l'aria di Ifisa *Cesse, cruel Amour, de régner sur mon âme*, l'aria di Dardano *Jours heureux, espoir enchanteur*, e la magnifica scena *Il me fuit, il ne m'écoute plus*, ove Ifisa dipinge le angosce del suo cuore diviso tra l'amore e la tenerezza filiale. Rameau aveva scritto lo stesso soggetto, ma in Sacchini le scene sono molto più sviluppate ed i movimenti più patetici.

Le passioni musicali in Francia continuavano ad essere ferventi tra i Glucchisti ed i Piccinnisti, ed un terzo compositore pareva arrivato in mal punto e male a proposito per mettersi in mezzo alle opinioni diverse. Ma Sacchini, uomo di fino spirito, vide a prima vista la via che bisognava correre per conformarsi allo stato delle cose e conciliare coi suoi interessi le più alte considerazioni dell'arte. Tra l'autore dell'*Alceste* e quello della *Didone* vi era un posto che solo un ingegno forte e creatore poteva occupare. Sacchini era l'uomo a ciò destinato, e partecipando dell'alleanza dei due compositori, senza imitare nè l'uno nè l'altro, seppe rendersi degno di loro ed assidersi terzo fra cotanto senno.

La poca riuscita ch'ebbero le tre opere sopracennate, perchè giudicate languide, snervate e niente adatte al teatro tragico che richiedeva allora musica forte e robusta, decisero Sacchini a pregare il suo amico Framery che gli avesse procurato un dramma il più funesto e fiero che fosse stato possibile, volendo così mostrare ai Francesi che poteva e sapeva comporre anche in tal genere. Per tali motivi fu scelto *Edipo a Colono*, che vestì di musica forte, drammatica, severa, e sempre seguendo le diverse situazioni del soggetto, di modo che sembrava da tutt'altro compositore che dal Sacchini scritto; e se non avesse lasciato altra testimonian-

za del suo ingegno, il suo nome brillerebbe al sommo nella storia dell'arte.

Il soggiorno in Parigi dell'Imperatore Giuseppe II fu propizia circostanza per Sacchini. Questo sovrano amava moltissimo la musica italiana, e particolarmente la sua; perciò volle conoscerlo e avvicinarlo, e si offrì di presentarlo e raccomandarlo alla real sorella la Regina Maria Antonietta, che dapprima allieva del Gluck e poi di Piccinni, coltivava la musica e si dilettava di esercitarla con vera passione e diletto. La graziosa Regina ricevè Sacchini con affabilità molta, e gli promise tutta la sua benevolenza e protezione per far rappresentare l'opera *Edipo a Colono* al teatro di corte in Fontainebleau. Ebro di gioja il Sacchini e per la lusinghiera accoglienza e per la promessa fattagli da Maria Antonietta, all'ombra della quale sperava superare tutti gli ostacoli che potevano frapporsi al conseguimento del suo intento, aspettava di giorno in giorno l'adempimento della reale promessa, con le disposizioni ed ordini opportuni per incominciare le pruove del suo *Edipo*. Il suo allievo Berton ci ha fatto conoscere le circostanze che ritardarono l'apparizione dell'*Edipo* sopra le scene francesi. Egli si esprime in questi termini (1):

« La Reine Marie Antoinette, qui aimait et cultivait les « arts, avait promis à Sacchini, qu'*Œdipe* serait le premier « ouvrage qu'on représenterait sur le Théâtre de la Cour, « au voyage de Fontainebleau. Sacchini nous avait fait part « de cette bonne nouvelle, et continuait à se trouver, selon « son usage, sur le passage de Sa Majesté, qui, en sortant

(1) I brani tratti da qualche autore francese gli abbiamo sempre lasciati nella lingua originale, riportandoli per altro in annotazione, troppo convinti che ormai è una lingua tanto universale che difficile anzi direi quasi impossibile è il trovar persona che non sappia neppure intenderla. Ora incontrandoci in un punto ch'è parte integrale della narrazione fatta da un testimone di veduta, inseriamo il brano originalmente anche nel nostro racconto.

« de l'office divin, l'invitait à passer dans son salon de mu-
« sique. Là elle prenait plaisir à entendre quelques uns des
« plus beaux morceaux d'*Arvire et Evelina*, opéra de Gail-
« lard auquel Sacchini travaillait alors. Ayant remarqué
« que plusieurs dimanches de suite, la Reine semblait évi-
« ter ses regards, Sacchini tourmenté, inquiet, se plaça un
« jour si ostensiblement devant Sa Majesté, qu'elle ne put
« se dispenser de lui adresser la parole. Elle le reçut dans
« le salon de musique et lui dit d'une voix émue: *Mon cher*
« *Sacchini, on dit que j'accorde trop de faveur aux étrangers.*
« *On m'a si vivement sollicitée de faire représenter au lieu*
« *de votre Œdipe, la Phèdre de Mons. Lemoine, que je n'ai*
« *pu m'y refuser. Vous voyez ma position, pardonnez-moi.*
« Sacchini, s'efforçant de contenir sa douleur, fit un salut
« respectueux et reprit aussitôt la route de Paris. Il se fit
« descendre chez ma mère. Il entra tout éploré, et se jeta
« dans un fauteuil. Nous ne pûmes obtenir de lui que des
« mots entrecoupés: *Ma bonne amie, mes enfants, je suis*
« *un homme perdu; la Reine ne m'aime plus, la Reine*
« *ne m'aime plus!!* Tous nos efforts pour calmer sa dou-
« leur furent vains: il ne voulut point se mettre à table. Il
« était tres-goutteux. Une oppression excessive nous inquié-
« tait déjà. MM. Gaillard, Loraux et moi, nous le recondui-
« sîmes chez-lui; il se mit au lit, et trois mois après il
« avait cessé de vivre à l'âge de 52 ans. »

Da queste parole sembra apparire che Sacchini non abbia avuto la soddisfazione di veder rappresentato il suo *Edipo*, e da tutti così si è ritenuto. Intanto, nel lavoro del De Villars che abbiamo in sul principio citato, si legge anche con maggior chiarezza che l'*Edipo* fu rappresentato a Versailles il 4 gennaio 1786 (1); lo fu con successo, ma pare che

(1) Ecco per intero il brano nel quale il signor de Villars parla di ciò.

« La première représentation d'*Œdipe à Colone* eut lieu à Versailles le mercredi 4 janvier 1786, et servit à l'inauguration d'une troisième

avesse la sventura di essere di poi escluso dal repertorio della Corte. L'essere questo narrato da un diligente scrittore che ha fatto uno studio speciale sulla musica dell'*Edipo* dovrebbe togliere ogni dubbio; ma come conciliare poi la scena riferita dal Berton a cui del pari bisogna prestar fede?.... Sola interpetrazione da darsi, a noi sembra quella di ammettere che l'*Edipo* fu rappresentato, che fu immediatamente tolto dalla scena, che Sacchini procurò di vedere la regina per prenderne conto; e così ci spingiamo a credere, poichè quelle parole della regina possono stare a proposito tanto

salle qu'on venait d'y construire. L'ancienne était laide et incommode, et la grande, réservée expressément pour les occasions extraordinaires, était trop solennelle pour les représentations courantes. Le succès ne manqua pas à l'œuvre musicale; mais, en revanche, la salle fut très-critiquée.

« Cette inauguration devait être faite par un nouvel ouvrage, composé en collaboration par Rochon de Cabannes et par Desaides; mais le duc de Fronsac, premier gentilhomme de la chambre du roi, dont les derniers jours s'enchaînent à notre histoire contemporaine, ne put tenir la promesse faite aux auteurs. Sacchini était le musicien en faveur; il eut la préférence: cette fois, la fortune et le mérite marchaient d'accord, et personne ne dut songer à se plaindre de la substitution, pas même, il est bon de le croire, l'auteur de *Blaise et Babet*. Vestris, le roi de la danse, qui devait partir le lendemain pour Londres en congé de six mois, se fit admirer de la cour pour la dernière fois avant son départ.

« Le succès, ce soir-là, fut décidé pour ce qui regarde l'entourage adulateur; cependant, il fut loin d'être sans mélange pour l'auteur de ce chef-d'œuvre. La jalousie et l'envie mêlèrent d'amertume ces applaudissements, prix d'une juste admiration. Les ennemis de Sacchini n'eurent de repos qu'ils n'eussent entravé les représentations de son *Œdipe*; ils le firent même exclure du répertoire de la cour, où il était venu si brillamment à la vie de l'art, empoisonnant ainsi les dernières heures du poète mourant.

« Sacchini, en effet, ne survécut point longtemps à cette inconstance du succès et de la gloire. Il mourut le 8 octobre de la même année, vraisemblablement de quelque révolution de goutte à laquelle il était fort sujet. »

per una non mai seguita rappresentazione, quanto per una sospensione senza apparente motivo. Non diamo sicuramente questo parere come incontrastabile, ma non potevamo astenerci di darne uno, tosto che non volevamo nello stesso tempo omettere quanto in proposito di questa musica si trova riferito. Ciò che poi unanimamente risulta, si è che o nell'uno o nell'altro modo l'*Edipo a Colono* fu per Sacchini cagione di somma amarezza, nel mentre che avrebbe dovuto esserlo di somma gloria, siccome ora verremo discorrendo.

L'*Edipo a Colono*, la più compiuta delle sue opere, dove i suoi pregi si mostrano con più splendore, senza sentire nè anche l'ombra di qualche negligenza che si osserva nelle opere anteriori, qualche volta si alza al sublime della semplicità antica. Le parti di *Edipo* e d'*Antigone* egualmente che i cori sono di una bellezza incontrastabile. L'aria di Polinice: *Le fils des Dieux, le successeur d'Alcide;* il coro dei soldati: *Nous braverons pour vous les plus sanglants hasards* del quale Méhul dopo ha imitato la fattura energica e cupa; il coro delle donne di tanto armonioso ritmo: *Allez, régnez, jeune Princesse;* sono pezzi di stupenda fattura e di bello effetto. Che incantesimo nell'aria dell'*Athénienne* ed in quella d'*Eriphile?!* La sublime marcia dei sacerdoti, la grande scena *Ah! n'avançons pas davantage,* nulla lasciano a desiderar di meglio per l'energia, per la verità dell'espressione e pel colorito con arte e destrezza tratteggiato ed adatto alle diverse passioni e posizioni sceniche. Per finire in somma, citeremo solo la bella frase *Filles du Styx, terribles Euménides,* e l'aria di Edipo *Antigone me reste, Antigone est ma fille, Elle m'a prodigué sa tendresse et ses soins.* Questa è una delle più belle arie francesi, che si sente con piacere e diletto anche ai giorni nostri. Coll'*Edipo* dunque Sacchini si è messo a livello dei due suoi grandi antecessori, che per molti anni si disputarono il primato delle scene francesi.

Se egli aveva provato difficoltà per farsi apprezzare in Francia, malgrado l'appoggio e la proteziono della Regina,

tutti i risentimenti si estinsero, tutte le prevenzioni si dissiparono alla presenza della sua deplorabile fine. Appena chiusi gli occhi, le stesse persone che l'avevano perseguitato quando viveva, si riunirono per rendergli onori. D'allora non si vide che l'irreparabile perdita che l'arte musicale aveva fatto in persona di uno dei suoi più illustri rappresentanti. Tutti gli artisti assisterono alle sue sontuose esequie. Il suo elogio funebre fu recitato all'accademia *des Enfants d'Apollon* e stampato sopra tutti i giornali francesi. Coradoni, scultore del Granduca di Toscana, fece il suo busto in marmo per situarlo nel Panteon in Roma, ossia nella Chiesa della Rotonda, che poi per saggia disposizione di Papa Leone XII fu trasportato nella nuova Protomoteca eretta in una sala del Campidoglio, ove sono stati collocati tutti i busti marmorei, ch'erano prima nel Panteon, dei celebri letterati ed artisti, e gli altri molti ivi dopo eretti per opera e cura dell'immortale scultore dell'età nostra Antonio Canova (1).

L'*Edipo a Colono* un anno dopo la morte dell'autore fu rappresentato a Parigi nel 1° febbrajo del 1787 e produsse una profondissima impressione. Il successo in ogni rappresentazione fu sempre crescente, e gli emuli suoi anche compositori rilevavano le bellezze e le novità a larga mano sparse in questa bellissima produzione. Anche il *Dardano*, tanto disapprovato quando comparve la prima volta, rimesso in

(1) Anche la severa musa del Parini fu commossa dalla fine di questo insigne compositore; l'autore del *Giorno* gli ha consacrato una delle sue odi più bello. Il poeta fin dalla prima strofa si rivela suo amico; e ne percorre tutta la gloriosa e travagliata carriera, fin a quando:

. . . . . l'atra mano
Alzò colei cui nessun pregio move;
E *lui*, cercante nuove
Grazie lungo il sonoro ebano invano,
Percosse, o di famose
Lagrime oggetto in su la Senna pose.

iscena fu gustato ed applaudito, ed il pubblico rendeva giustizia al suo autore, dichiarando essere una perdita per l'arte la sua immatura morte.

Le qualità singolari di questo celebre compositore sono la spontaneità e la nobiltà che mai non l'abbandonano. Le sue idee sono più grandiose di quelle di Piccinni, e con sentimento più conforme alle tradizioni della tragedia antica. La sua melodia è nobile e toccante nelle scene patetiche, piene di un'espressione dolce e tenera. I suoi cori hanno della potenza e del carattere. Potrebbe soltanto osservarsi che la condotta dei suoi pezzi troppo regolare e quasi sempre uniforme, dà loro una tinta monotona. Il suo stilo poi è notevole per la grazia e per la naturalezza delle sue armonie. Nell'energia dell'espressione il suo canto è tanto facile, tanto spontaneo, che par che si formi e da se stesso si produca nella gola del cantante. Questo canto così facile seppe egli adottare anche nella sua musica sacra, senza confonderla con quella del teatro e senza allontanarsi dalla severità delle liturgie chiesastiche. La sua orchestra è di una inimitabile chiarezza, e sapeva trovare belli e variati effetti con mezzi semplici. Niun compositore del suo tempo ha scritto le arie con maggiore soavità che lui. Insomma tenendo presente l'epoca in cui visse, ha fatto vedere come possano riunirsi le due qualità importanti, canto e declamazione. Se nella corona artistica della Scuola Napoletana egli non rifulge come la gemma maggiore, brilla certamente fra'suoi più splendidi ornamenti, ed il suo nome si conserverà sempre nell'arte. Ma il più grande elogio di Sacchini è la lettera scritta poco tempo dopo la sua morte dal Piccinni ed inserita nel Giornale di Parigi. Ecco le sue parole:

« Che dirò di quel gran talento che ha dispiegato il Sac-
« chini in tutte le città d'Italia, in Germania, in Inghilterra,
« e finalmente in Francia? Quell'andamento facile, quel can-
« to melodioso, quel carattere or grave, ora allegro, bril-
« lante, patetico, amoroso, malinconico, e sempre soste-

« nuto? Quella progressione incantatrice senza che mai venga urtato l'orecchio, fin nelle transizioni più aspre che « egli ha sempre così ben preparate e ben risolute? Quella precisione esatta in cui nulla potete togliere nè aggiungere, ove tutto è finito? La ricchezza de'suoi accompagnamenti così ben distribuita, adattati così a proposito, senza recare alcun danno alla parte cantante, ch'egli ha considerato sempre come principale e nel grado più sublime di « nobiltà? Quel superbo colorito, quei canti, ove le quattro « parti sono tanto bene disposte, ove nulla vi sta di ozioso, « ove aspirano tutte allo stesso scopo, ove non si distingue « una sola misura inutile, ove insomma ciascuna parte forma separatamente una cantilena ben condotta che anche isolata diviene un pezzo capitale? Io darò fine al suo elogio, « debole omaggio dal canto mio, ma molto ben meritato dal « suo, con dir che la morte ce lo ha rapito troppo presto, « che un ingegno così trascendentale era degno di più felice « sorte, che meritava di essere più conosciuto, più compreso e più studiato a fondo. Io prego il lettore a non « volermi accusare di parzialità e di adulazione. Non si adulano i morti. Io sento ed ho sempre sentito ciò che dico, « e lascio al tempo ed agl'intendenti la cura di apprezzare « le sublimi produzioni lasciate da sì grande uomo. »

Il chiarissimo Carpani, che paragonava al Correggio il Sacchini, descrivendo la facilità del suo stile e la maniera ch'ei teneva nello scrivere, dice che non sapeva trovare una cantilena se non gli stava la sua bella accanto, e se i suoi gattini non gli scherzavano intorno. E ben si risente di un misto di tenero e giocoso consorzio la sua musica. Questo valente compositore apportava nella società la sensibilità che regnava nelle sue opere: generoso, benefico all'eccesso, non era mosso che dal piacere di dare, e più spesso si sarebbe procurato un tal piacere, se meno trascurato avesse i suoi affari. Buon parente, buon amico, buon padrone. Pochi momenti avanti di spirare, con moribonda voce disse al suo fedele domestico: *Povero Lorenzo, che diverrai tu ora!!*

Il mezzo busto di cui abbiamo di sopra fatto cenno, porta la seguente iscrizione:

ANTONIO SACCHINI
NATO . MDCCXXXIV . MORTO . MDCCLXXXVI
ANT. BART. DESFEBUES DANNERY
POSE

Nel Panteon di Parigi anche fu collocato un busto di Sacchini, con la seguente epigrafe composta dal chiar. Abate Luigi Lanzi:

ANTONIO SACCHINIO DOMO NEAPOLI
QUEM IN FACIENDIS MUSICIS MODIS
PRÆSERTIM AD HEROAM SCENAM
ITALIA GERMANIA ANGLIA GALLIA
PRÆSENTEM ADMIRATAE SUNT
MORTUUM LUGENT
ANTON. BART. DESFEBUES DANNERIUS
AMICO OPTIMO QUI VIXIT AN. LI
DECESSIT LUTETIAE PARISIORUM
AN. MDCCLXXXVI.

I. Composizioni di Antonio Sacchini esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli

1° *Il Creso*, opera seria in tre atti. S. Carlo 1765, riprodotta nel 1776.
2° *La Contadina in Corte*, intermezzo buffo, parti 1ª e 2ª. Roma 1766.
3° *Alessandro nelle Indie*, opera seria in tre atti. S. Carlo 1768.
4° *Chimène* (ossia il *Cid*), tragedia lirica in tre atti (1783), rappresentata all'Accademia Reale in Parigi nel 1784.
5° *Vologeso*, opera seria in tre atti. S. Carlo 1785.

6° *Edipo a Colono*, opera seria in tre atti. Versailles 1766; in S. Carlo 1808.

7° *Ezio*, opera seria in tre atti.

8° *Dixit* per due cori con violini, viola, organo e basso, in *sol* terza maggiore.

9° *Salve Regina* per voce di contralto con due violini e basso, in *fa* terza maggiore.

10° Altra per voce di soprano con violini, viola, corni e basso, in *sol* terza maggiore, 1768.

11° *Mottetto* per voce di soprano con più strumenti, in *re* terza maggiore, 1779.

12° Divertimento per due violini.

13° Sinfonia per due violini, viole, corni e basso, in *re* terza maggiore.

14° Altra, in *re* terza maggiore, id.

15° Arie diverse num. 23, alcune con accompagnamento di violini e basso, ed altre con più strumenti.

16° Duetti num. 4 per differenti voci, alcuni con violini, viola e basso, ed altri con più strumenti.

17° *Nel fatale estremo addio*, aria con accompagnamento di pianoforte.

18° *Parto, ti lascio, o cara*, aria con accompagnamento di pianoforte.

19° *Non ho pace, mille pene*, aria con accompagnamento di pianoforte.

20° *Idol mio se più non vivi*, aria con accompagnamento di pianoforte.

21° Solfeggio con accompagnamento di pianoforte.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie.

1° *Fra Donato*, intermezzo in due parti, rappresentato al Teatro del Conservatorio nel 1756.—2° *Olimpia tradita*, Fiorentini 1758—3° *Il Copista burlato*, Teatro Nuovo, autunno 1759.—4° *I due fratelli beffati*, Teatro Nuovo 1760—5° *I due Baroni*, Fiorentini 1762. 6° *Semiramide*, Roma, Teatro Argentina 1762. — 7° *Eumene*, Roma 1763.—8° *L'amore in campo*, Roma 1764.— 9° *Lucio Vero*, Napoli,

S. Carlo 4 nov. 1764.—10° *L'Isola d'Amore*, Roma 1766.—11° L'*Olimpiade*, Milano 1767. — 12° *Artaserse*, Roma, Argentina 1768.— 13° *Scipione in Cartagine*, Padova 1770.— 14° *Calliroe*, Stoccarda 1770.—15° L'*Olimpiade* con nuova musica, Venezia — 16° *Nicostrato*.—17° *Alessandro Severo*—18° *Adriano in Siria*—19° L'*Eroe Cinese*, Monaco 1771—20° *Armida*, Milano 1772.—21° *Tamerlano*, Londra, febbrajo 1773.—22° *Nitteti*, Londra 1774—23° *Perseo*, id. 1774—24° *Montezuma*, idem 1775.—25° *Erifile*, idem 1776.— 26° L'*Amor soldato* idem 1777—27° *Il Calandrino*, idem 1778—28° *Enea e Lavinia*, 1779—29° *Rinaldo ed Armida*, Parigi, febbrajo 1783—30° *Dardano* alla grand'Opera in Parigi 1784—31° *Erviro e Evelina* in tre atti, non compita, terminata da Ray e rappresentata in Parigi 1787.

1° *Miserere* per cinque voci con istrumenti.—2° *Kyrie* con *Gloria* per quattro voci con istrumenti ed organo. — 3° *Credo* per quattro voci ed orchestra.—4° Messa per cinque voci e orchestra.—5° Messa a due cori e due orchestre.— 6° *Dixit* per quattro voci con violini, viola e basso—7° Altro per quattro voci con violini, viola, basso ed organo—8° *Tantum ergo* per tre voci con istrumenti.—9° Idem per quattro voci.—10° Cinque Salmi per cinque voci—11° *Laetatus sum*, salmo per voce di soprano con coro.— 12° Cantata per tre voci per la festa di Natale. — 13° *Ester*, oratorio per quattro voci, coro ed orchestra—14° *San Filippo*, oratorio per tre voci, due violini, viola e basso—15° *I Maccabei*, oratorio a cinque voci, coro ed orchestra.— 16° *Jefte* idem.— 17° *Le Nozze di Ruth*, oratorio per quattro voci, due violini, viola e basso.— 18° L'*Umiltà esaltata*, oratorio per tre voci per la festa di S. Anna, Napoli, dicembre 1764.—19° Sei *Trio* per due violini e basso. Opera 1°, Londra. — 20° Sei quartetti per due violini, viola e basso. Opera 2°, id.—21° Sei sonate per cembalo con accompagnamento di violino. Opera 3°, Parigi e Londra.—22° Altre sei sonate id. Opera 4° idem, ec.

PASQUALE ANFOSSI

Nato in Napoli nel 1736, giovanissimo entrò alunno nel Conservatorio di S.ª Maria di Loreto. Cominciò da prima a sonare il violino; ma il suo gusto per la composizione lo indusse ad abbandonare questo strumento, e si dette tutto allo studio del contropunto e della composizione sotto la di-

rezione di Piccinni e di Sacchini. Nel 1769 scrisse per Venezia l'opera seria *Cajo Mario*, che non ebbe alcun successo. Piccinni, che avea preso molto a ben volere il suo allievo, lo propose nel 1771 per comporre a Roma nel Teatro delle Dame l'opera *I Visionarii*, che del pari cadde compiutamente. Ad onta di ciò per la valida raccomandazione del Piccinni ottenne di scriverne una seconda nell'anno seguente, che ebbe egualmente infelicissimo esito. Ciò non ostante, con somma costanza ed ardire, e perchè molto coadiuvato dagli amici, volle cimentarsi ad un quarto esperimento, e compose nel 1773 l'*Incognita perseguitata*, che finalmente potè veder coronata da un felice e compiuto successo. Dopo la *Buona Figliuola* di Piccinni rappresentata tredici anni prima nello stesso teatro, niuna altra opera aveva mai ottenuto risultato di tanto entusiasmo. Oltre il merito reale che aveva l'Anfossi, vi furono particolari circostanze perchè acquistasse riputazione. La principale fu che la sua opera venne rappresentata in un tempo in cui i nemici di Piccinni cercavano da per tutto un rivale da opporgli e che potesse bilanciare il favore senza esempio di cui questo maestro godeva in Roma (1). Per conseguire siffatto intento esageravano le qualità dell'ingegno di Anfossi, e non contenti del successo che avevano procurato all'*Incognita*, fecero andare a cielo l'anno appresso, 1774, la nuova opera buffa dello stesso Anfossi, *La finta Giardiniera*, mediocre composizione, mentre che quella di Piccinni, di merito assai superiore, composta nel medesimo tempo, fu ingiustamente riprovata.

Veramente è dispiacevole il dover notare che l'Anfossi si prestò a tutti gl'intrighi e le cabale che si ordivano contro il suo maestro, pagando della più nera ingratitudine colui che dopo avergli insegnato l'arte, gli aveva anche facilitata la via onde e come esercitarla. Non passò però molto tempo

(1) A ciò si è già accennato nella biografia del Piccinni, ma vi si doveva qui ritornare per quanto riguardava esclusivamente lo Anfossi.

che vide anch' egli il rovescio della medaglia, ed imparò a proprie spese sino a qual punto si poteva contare sul favor capriccioso dei Romani; perchè dopo gli applausi prodigati nel 1775 alla sua opera *Il Geloso in cimento*, egli vide cadere decisivamente l'*Olimpiade* rappresentata nel 1776. I dispiaceri che provò in questa circostanza lo indussero ad abbandonare Roma. Da questo tempo scrisse per le principali città dell' Italia, e nel 1780 si recò a Parigi intitolandosi *Maestro del Conservatorio di Venezia*.

L' amministrazione dell'Opera Francese profittò dell' occasione del suo soggiorno in quella città per fare rappresentare l'*Incognita perseguitata* sotto il titolo *L'Infante di Zamora*, messa in iscena nel 1781. La musica leggiera di quest'opera applicata ad un soggetto frivolo messo in parodia da Rochefort, non potendo resistere alla pesante e monotona esecuzione dei cantori di quei tempi, cadde interamente. Precedentemente si eran tradotte per lo stesso teatro altre sue opere: *Il Curioso indiscreto* nell' agosto del 1778; nel novembre del medesimo anno *La supposta Giardiniera; Il Geloso alla pruova* nel 1779; e nel settembre dello stesso anno *Il Matrimonio per astuzia*.

Disgustato l'Anfossi del metodo di canto allora in voga, che gli stessi autori francesi chiamano un composto di sforzi di voci ed urli, abbandonò Parigi e si recò in Londra chiamato a dirigere la musica di quel Teatro Italiano, ed ivi rimase sino al 1783. L'Alemagna desiderava averlo, ed egli vi si recò, e scrisse pei teatri di Praga e di Berlino *Il Trionfo di Arianna* ed *Il Cavaliere per amore*. Nel suo ritorno in Italia compose un'opera buffa intitolata *Chi cerca trova*, rappresentata in Firenze nel 1784, e dopo aver composto per molte altre città, ritornò in Roma nel 1787, ove scrisse altre opere che ebbero felice successo, e che gli fecero dimenticare gli antichi disgusti sofferti in quella città. Stanco della carriera teatrale, cercava un posto di Maestro di Cappella in una delle Chiese di Roma, e nell' agosto del 1791

ottenne una promessa futura per San Giovanni a Laterano. Nel luglio poi dell'anno appresso ne entrò in possesso come proprietario, ma ne godette per pochi anni, perchè la morte venne a colpirlo nel 1797.

Anfossi ch'ebbe credito di valente maestro, formò il suo stile su quello di Sacchini e di Piccinni; quindi fu un compositore facile e fecondo, senza mancare di gusto e di espressione. La sua musica era sempre chiara, ben condotta, ed alcuni finali delle sue opere servirono di modello nel loro genere a molti scrittori di quel tempo. Come antico sonator di violino, i suoi accompagnamenti davano gran risalto a questo strumento, ed anche dai secondi violini, che intrecciava con isvariate idee, sapeva trarre ottimi effetti. Si ammirava nella sua musica una vaga maestria nelle imitazioni, nella destrezza del modulare e nella semplicità e vaghezza dell'armonia. Fra le sue opere si novera l'*Avaro*, che piacque molto agli intendenti, come anche la sua *Betulia liberata*, stimata allora un capolavoro. Riusciva molto nel genere tenero e brillante, onde dal Carpani vien chiamato l'Albani della musica, perchè quell'ottimo dipintore amava di eseguire col suo pennello soggetti teneri e graziosi. Lo spagnuolo Yriarte nel suo Poema della Musica fra i migliori compositori annovera Anfossi; ed a'suoi tempi ebbe la fortuna di sostenersi in una riputazione che conservò sino all'ultimo dei giorni suoi, e che potrebbe dirsi quasi pari a quella dei grandi maestri suoi contemporanei. Era inferiore a Sacchini, a Piccinni ed a Paisiello per l'invenzione, e si spiega il successo delle sue produzioni per l'andamento naturale e facile che regnava nelle sue melodie, e soprattutto per quell'ordinamento e quella condotta di pezzi che i maestri Italiani possedettero sempre in grado eminente. I prodotti di un'arte non vivono lungo tempo, se in essi non si trova l'impronta del genio e della creazione. Da ciò consegue che la musica di Anfossi è invecchiata più presto di quella dei suoi emuli. Molti dei pezzi di Piccinni, di Sacchini, di Paisiello si sentirebbero ancora con piacere ai dì nostri; ma

di niuno dell'Anfossi si potrebbe dire altrettanto. La sua fecondità prova ch'egli lavorava con facilità; ma se le sue musiche erano maestrevolmente composte, mancavano però di genio, e la parte inventiva e di creazione difettava quasi sempre.

Oltre le molte opere teatrali Anfossi scrisse per la chiesa *Messe*, *Mottetti* e *Salmi*, e le sue opere più pregiate in questo genere sono un *Laudate pueri* ed un *Laudate Jerusalem* a grande orchestra, che ebbero successo da per ogni dove, perchè di bell'effetto e maestrevolmente elaborate. Egli non poteva scrivere una nota, dice Carpani, se non in mezzo ai capponi arrostiti, alle salsicce fumanti e a presciutti e stufati; materiali per altro poco poetici per isvegliare l'estro e per comporre musica da tramandare alla posterità. Ecco perchè è passato il suo tempo per non più ritornare.

I. Composizioni di Pasquale Anfossi esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1° *La Clemenza di Tito*, opera seria in tre atti. S. Carlo 1772.
2° *La Nitteti*, opera seria in tre atti.
3° *La Didone*, opera seria in due atti. S. Carlo 1788.
4° *Messa*, *Credo*, *Sanctus* ed *Agnus Dei* concertati a quattro voci col solo organo, in *si* terza minore.
5° Sinfonie a grande orchestra num. 3.
6° Arie diverse num. 5 con violini e basso, ed altre con più strumenti.
7° *Pastorelle anch'io con voi*, cavatina con più strumenti.
8° *Vieni o sonno dolce oblio*, cavatina idem.
9° *Perchè se re tu sei*, duetto con violini e basso.
10° *La destra ti chiedo*, duetto con violini e basso.
11° *Dei pietosi in questo istante*, duetto e terzetto del *Lucio Silla*, con violini, viola e basso.

12° *Col rimbombo dei tamburri*, scena buffa con più strumenti.

13° Solfeggio con accompagnamento di pianoforte.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie

1° *Cajo Mario*, Venezia 1769.— 2° *I Visionarii*, Roma 1771. — 3° *Il Barone di Rocca*, Roma 1772, anche rappresentato in Dresda nel 1774 —4° *L'Incognita perseguitata*, Roma 1773.—5° *Antigone*, Venezia 1773.—6° *Demofoonte*, Roma 1773.— 7° *Lucio Silla*, Venezia 1774.—8° La *Finta Giardiniera*, Roma 1774.— 9° *Il Geloso incimento*, Roma 1775 —10° La *Contadina in Corte*, 1775.—11° *L'Avaro*, 1775.—12° *Isabella e Rodrigo* o La *Costanza in amore*, 1776.— 13° La *Pescatrice Fedele*, 1776.— 14° *L'Olimpiade*, Roma 1776. — 15° *Il Curioso indiscreto*, 1778.—16° Lo *Sposo disperato*, 1778.— 17° *Cleopatra*, Milano 1778.— 18° *Il Matrimonio per inganno*, Parigi 1779.—19° La *Forza delle Donne*, Milano 1780.—20° *I Vecchi burlati*, Londra 1781. — 21° *I Viaggiatori felici*, Londra 1782. — 22° *Armida*, 1782.—23° *Gli Amanti canuti*, Dresda 1784.—24° *Il Trionfo di Arianna*, Praga 1784.—25° *Il Cavaliere per amore*, Berlino 1784.— 26° *Chi cerca trova*, Firenze 1784. — 27° La *Vedova scaltra*, Castelnuovo 1785.—28° *La Fiera dell'Ascensione*, oratorio, 1786 —29° *L'Imbroglio delle tre spose*, Padova 1786.—30° La *Pazzia de' gelosi*, Fabriano e Roma 1787. — 31° *Creso*, Roma, 1787. — 32° La *Villanella di Spirito*, Roma 1787. — 33° *Artaserse*, Roma 1788.—34° *L'Orfanella Americana*, Venezia 1788. — 35° La *Maga Circe*, Roma 1788.—36° Le *Gelosie Fortunate*, Belluno 1788.—37° La *Gazzetta*, ossia *il Baggiano deluso*, Roma 1789.—38° *Zenobia in Palmira*, Firenze 1790.—39° *Issifile*, 1791.— 40° *Il Zotico incivilito*, Dresda 1792.—41° *L'Americano in Olanda*.—42° La *Matilde ritrovata*.—43° *Gli Artigiani*.—44° *Il Figliuol prodigo*, cantata.—45° *Assalonne*, oratorio in due parti.

L'Abate Santini avea in Roma manoscritti di questo compositore: una *Messa* concertata a quattro voci e orchestra; *Kyrie* o *Gloria* ad otto voci; *Ut queant laxis*, inno ad otto voci; *Lauda Sion*; Due *Dixit Dominus* ad otto voci; *Beatus vir* ad otto voci; i Salmi *Confitebor*, *Beatus vir* e *Laudate pueri* a cinque voci; e molti altri Salmi e Messe con orchestra.

MATTIA VENTO

Nacque in Napoli nel 1740. Fece i suoi studii musicali nel Conservatorio di Loreto, ed uscitone dopo nove anni, acquistò presto fama in Italia, ove scrisse per diversi teatri le opere seguenti: *Il Bacio, La Conquista del Messico, Demofoonte, Sofonisba, La Vestale*, che quantunque poco conosciute oggidì, pure in quei tempi ebber tutte felice successo. Chiamato in Londra nel 1763, vi pubblicò della musica per clavicembalo e delle canzonette italiane ad una, due e tre voci con accompagnamento di clavicembalo, che presto vennero in gran voga. Nel 1771 scrisse l'*Artaserse* per la Società Armonica, *Harmonic meeting*, stabilita in opposizione all'Opera, e diretta da Giardini. Quest'opera, pubblicata per le stampe in Londra, ebbe poco o niun successo. Musicò quasi tutte le canzonette anacreontiche del Metastasio in uno stile facile, ameno e naturale, e tra queste si contano quelle sei ad una e due voci, opera 3ª, altre sei id. opera 4ª, e le altre sei id. opera 10ª. Le sue *Sonate* per clavicembalo, prima che in Italia si fosse preso gusto per quelle dei Tedeschi, ebbero gran successo. Le sue composizioni per istrumenti, stampate in Parigi ed in Londra, sono:

Sei *Trio* per due violini e basso, opera 1ª. — Sei *Trio* per due violini e clavicembalo, opera 2ª. — Sei *Sonate* per clavicembalo, opera 4ª. — Sei *Trio* per clavicembalo, violino e violoncello, opera 5ª.—Id. opera 6ª.— Id. opera 7.ª— Id. opera 8ª.— Id. opera 9.ª— Id. opera 12ª.— Sei *Quartetti* per violino, viola, flauto e basso.

Vento guadagnava molto danaro e viveva con grande economia, il che faceva credere che fosse molto ricco. Intanto alla sua morte, avvenuta in Londra nel 1778 essendo egli ancor giovine, nulla si trovò di tutto quello che aveva con tanta cura accumulato. La moglie del pari che la vecchia madre non ebbero altro espediente per vivere, se non il lavoro delle proprie mani.

Composizioni di Mattia Vento esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli

36 Sonate per cembalo con accompagnamento di violino. Più altre 2 per solo pianoforte.
6 *Trio* per due violini e basso, opera 1ª
Prudente mi chiedi, aria con più strumenti.
Se fidi siete, aria con più strumenti.
Solfeggio con accompagnamento di pianoforte.

DOMENICO CIMAROSA (1).

Questo genio fecondo, originale, ed uno dei maestri di cappella più grandi che abbia prodotto l'Italia, nacque in Aversa

(1) Ho scritto *Cimarosa* con una *m* soltanto e non due, come trovasi nella fede di nascita del grande uomo, primamente perchè *Cimarosa* e non *Cimmarosa* è scritto in tutti i suoi Autografi Musicali, e poi perchè così soleva firmare egli stesso le sue lettere, così usava il figlio Paolo, e così pure usarono Choron, Fayelle, Berlini, Fétis, Clementi ed altri Biografi. Però è giusto fare osservare come nel 1866 il Municipio di Aversa a testimoniare la sua riverenza al gran Cittadino, deliberò pubblicamente che una via della prima *Via 2ª Trinità* situata da Occidente ad Oriente, da quel tempo in poi fosse detta *Via Cimmarosa*, e tanto nella deliberazione, quanto sulla lapide indicatoria fece scrivere il cognome con la *m* doppia. Così pure, come è detto in principio, è scritto nella fede di nascita e nel registro della Parrocchia dove il Cimarosa fu battezzato. Così pure in un giornale di Aversa (1864) *L'Eco di Aversa*.

Dell'ortografia serbata dal Municipio nello scrivere un tal cognome io trovo la ragione nella fede di nascita, ed è naturale che in un Consesso Amministrativo, ove in generale non si guarda tanto pel sottile in fatto di filologia, si facesse capo dal solo documento autentico che poteva esser redatto in un tempo in cui non vi era ancora *stato civile*. E del trovare poi il cognome di Cimarosa scritto con due *m*

nel 17 dicembre del 1749 da Gennaro ed Anna di Francesco, poverissimi ed oscuri. Suo padre esercitava il mestiere di muratore, ed avendo trovato a lavorare nel novello Real Palazzo che costruivasi a Capodimonte, abbandonò la patria e si trasferì a Napoli. Ivi prese una meschina casetta prossima alla Chiesa di S. Severo dei Padri Conventuali al Pendino, perchè comoda alla moglie che imbiancava i panni dei religiosi di quel convento. Il poco che guadagnavano, sufficiente appena per vivere, non permetteva loro di occuparsi del figlio, che mandarono ad una scuola gratuita tenuta da quei religiosi. Aveva questi sette anni quando suo padre disgraziatamente cadde dall'alto d'un'impalcatura del palazzo reale ove lavorava, e morì immediatamente, lasciando la moglie ed il figliuolo Domenico nella più estrema indigenza.

Il Padre Polcano, o secondo altri il Padre Porzio, organista di quel convento, prese a ben volere il fanciullo, e notandone la bella costituzione, la perspicacia e l'intelligenza, cominciò ad educarlo nelle lettere e nei principii della musica, nella quale fece in breve tempo tali rapidi progressi, che ad istanza di quei religiosi ottenne un posto nel Conservatorio di Nostra Donna di Loreto, ove come orfano e sprovveduto di ogni mezzo, venne ricevuto per carità nell'anno 1761. I suoi doni naturali, la sua inclinazione al lavoro, l'amenità del suo carattere, le grazie del parlare, e delle suo

nella fede parocchiale, io trovo la ragione nella tendenza del dialetto nostro a raddoppiare sempre le consonanti in mezzo alle parole, il che mi pare tanto organico, quanto l'altro fatto del far muta sempre l'ultima vocale. Cimarosa, come ognuno sa, nasceva figlio di muratore, ed il padre, parlatore di dialetto, anche volendolo, non avrebbe potuto dire altrimenti che *Cimmarosa*, dichiarando il cognome del figliuolo al prete che lo tenne al fonte battesimale. Da ultimo a quelli che suppongono aver Cimarosa voluto nobilitar se stesso togliendo al suo cognome l'impronta plebea, io rispondo che a lui soltanto il *Matrimonio Segreto* valeva dieci blasoni, ned è capace d'una così meschina velleità chi seppe imprimere l'impronta sua ad un periodo grandioso dell'Arte.

piacevoli maniere, gli acquistarono in breve la benevolenza di tutti, e particolarmente dei suoi maestri, il primo de' quali fu Gennaro Manna (1). Quando il Manna lasciò l'insegnamento del Conservatorio, gli successe il suo allievo Sacchini, col quale continuò il Cimarosa la sua educazione vocale. Impegnatosi il Sacchini a comporre un'opera per Venezia nel 1766, Cimarosa si mise sotto la direzione di Fedele Fenaroli, da cui cominciò ad apprendere il partimento, ossia l'armonia sonata, ed in appresso le più riposte difficoltà del contropunto, gli artifizii dello stile, e quel ch'è più, la bella semplicità, che il maestro seppe trasmettere nell'anima eminentemente armonica del giovinetto. Piccinni, che conobbe il Cimarosa più tardi, lo prese a ben volere, e scorgendo in lui volontà ardentissima di apprendere, compì la sua istruzione musicale. Da siffatto insegnamento Cimarosa ritrasse immenso partito, e le sue prime composizioni annunziavano già ciò ch'egli sarebbe un giorno divenuto, cioè il vero anello di congiunzione tra l'antica e la moderna musica.

Oltre l'ingegno che cominciava a mostrare come compositore, riuniva anche i pregi di sonare benissimo il violino, l'organo ed il gravicembalo. Cantava con grazia e soavità sì nel genere serio che nel buffo, tanto che potè eseguire la difficile parte di *Fra Donato* in un giocoso intermezzo del Sacchini eseguito nel teatro del Conservatorio. A tutto ciò aggiungeva una sufficiente istruzione letteraria, circostanza che doveva contribuire non poco alla perfezione ed alla leggiadria delle sue musiche.

(1) Choron e Bertini pretendono che Cimarosa ricevesse le prime lezioni di musica da Giuseppe Aprile, nel mentre che Aprile non era maestro in Loreto, e quando Cimarosa all'età di dodici anni fu ricevuto in questo Conservatorio, i principii della musica gli aveva appresi dall'organista conventuale. Il figlio di Cimarosa, Paolo, mi assicurò avere inteso ripetute volte dai molti amici del padre, che Aprile gli aveva dato lezioni di canto, ma ciò era avvenuto quando egli giovinetto era uscito dal Conservatorio.

Uscito dal Conservatorio dopo dodici anni, nel 1772, incontrossi nella signora Ballante, la quale togliendo sopra di sè la cura di provvedere alla nascente fama del giovine maestro, gli diede in isposa la propria figliuola (1). Scrisse la prima opera al Teatro dei Fiorentini nel carnevale del 1772 intitolata le *Stravaganze del Conte*, seguita da una farsa *Le pazzie di Stellidaura e Zoroastro*. La musica per essere di un esordiente fu compatita, tanto più che la poesia aveva poco o niun merito. Nel 1773 compose pel Teatro Nuovo *La finta Parigina*, poesia di Francesco Cerlone, che fu molto elogiata. Verso questo tempo ebbe la sventura di perdere nel parto la moglie, ma dopo qualche tempo si rimaritò per mezzo della stessa signora Ballante, sposando una donna che in casa di lei aveva conosciuta. Di questa gli nacquero un figlio ed una figlia; ma questa felicità di prole fu anche turbata dalla perdita della sua seconda consorte, di che rimase dolentissimo (2). Nel 1775 per lo stesso Teatro Nuovo scrisse *La Donna di tutti i caratteri*; nel 1776 *La Frascatana nobile* e *Gli sdegni per amore*, con la farsa *I Matrimonii in ballo*; nel 1777 pel Teatro dei Fiorentini compose *Il Fanatico per gli antichi Romani*, poesia di Giuseppe Palumbo, e *L'Armida immaginaria*; e nel 1778 *Le Stravaganze di Amore*, opere che ebbero tutte felice successo.

Il suo stile naturale ed espressivo, e la novità delle idee chiare e precise, lo misero a livello degli altri compositori di quel tempo, Guglielmi, Paisiello e Piccinni. Nel 1779 fu chiamato a Roma, ove scrisse pel Teatro Valle *L'Italiana in Londra*, che incontrò moltissimo per avervi cantato Crescen-

(1) Questa particolarità, come l'altra che segue, ove si ritorna a parlare della stessa signora Ballante, sono ricavate da un giornale che porta la data della patria di Cimarosa, intitolato *L'Eco di Aversa*.

(2) Dotato di animo gentile e riconoscente, fu grato e memore a colei che gli fu guida nella prima giovinezza. Caduta in basso la fortuna della Ballante, trovò in Cimarosa non l'oblio dei suoi primi benefizii, ma sì il conforto ed il sostegno della sua sventura.

tini che faceva da prima donna, Buscani buffo toscano e Gennaro Luzio buffo napolitano. L'intermezzo piacque moltissimo, perchè Cimarosa avea anche più del Piccinni ampliati, intrecciati e prolungati i finali degli atti. Nello stesso anno ritornato in Napoli musicò per l'apertura del Teatro del Fondo l'opera di Giovan Battista Lorenzi avente per titolo *L'Infedeltà fedele*, che il pubblico accolse molto bene. Nel 1780 pel Teatro dei Fiorentini compose la musica di due opere: *I finti Nobili* e *Il Falegname*. Nel 1781 scrisse *Alessandro nell'Indie* per Roma, *L'Artaserse* per Torino, *Il Convito* per Venezia e *L'Olimpiade* per Vicenza. Nel 1782 pel Teatro dei Fiorentini compose *La Ballerina amante*, e per quello di San Carlo *L'Eroe Cinese*, per festeggiare il 23 agosto, natalizio della Regina, e nell'anno medesimo composo per Roma *Il Pittore Parigina*. Nel 1783 scrisse pei Fiorentini *Chi dell'altrui si veste presto si spoglia*, per San Carlo *L'Oreste*, e *La Villana riconosciuta* pel Teatro del Fondo. Nell'anno 1784 compose la musica del *Barone burlato*, rappresentata prima in Roma ed indi accomodata pel Teatro Nuovo, e scrisse pei Fiorentini *L'Apparenza inganna*, ossia *La Villeggiatura*, con poesia del Lorenzi, e *I due supposti Conti* per Milano. Nel 1785 musicò *Il Marito disperato* pei Fiorentini con poesia del Lorenzi, e *La Donna al suo peggiar s'appiglia* pel Teatro Nuovo; una Cantata pel Principe Potenkin di Russia intitolata *La Serenata non preveduta;* ed il *Valodimiro* per Torino (1).

In sul proposito del *Valodimiro* vi è un incidente che merita esser raccontato.

Era allora in Torino consuetudine di corte, che quando il sovrano assisteva ad una rappresentazione, questa non dovesse oltrepassare la durata di una data ora, e perciò all'ultima pruova, quella che chiamasi *concerto generale*, si pre-

(1) Non abbiamo adoperato il titolo di *Valdemiro*, come è riportato da tutti i biografi, perchè nell'autografo che conservasi nel nostro archivio si legge *Valodimiro*.

sentava un ciambellano che notava ciascun pezzo di musica quanti minuti durasse, e quindi li addizionava per vedere se la somma risultava ne'limiti della prescritta durata (1). Quest'operazione, chiamata *minutare*, eseguita scrupolosamente all'ultima pruova del *Valodimiro*, diede cinque minuti di più. Ecco che il ciambellano si fece a pregare il maestro perchè trovasse modo di accorciare questi cinque minuti, ed indicava un pezzo di musica che gli era sembrato troppo lungo, dal quale potevansi togliere. Il Cimarosa si scusò che non poteva farlo senza recar pregiudizio all'effetto di quel pezzo. Il ciambellano insisteva; Cimarosa sempre più resisteva; e questa futile questione fu creduta di tale importanza, che se ne rimise la risoluzione allo stesso sovrano. Ventura volle che re Vittorio Amedeo III ordinasse che in grazia del conosciuto merito del maestro gli si facesse il regalo di questi cinque minuti. La rappresentazione fu eseguita ed ebbe gran successo: la lunghezza di quel tale pezzo di musica non fu avvertita: i cinque minuti di più non infastidirono.

Nel partire da Torino, Cimarosa andò a presentarsi, come era suo dovere, al re, per prendere commiato. Ricevuto molto benignamente, dopo molti elogi al suo ingegno ed encomii alla musica composta, scendendo in qualche familiarità, re Vittorio Amedeo III si fece a raccomandargli che regolasse il suo viaggio in modo da evitare qualche sinistro incontro. Il maestro ringraziò il sovrano di sua bontà, poi assumendo un'aria faceta, concluse: « Del resto i ladri, Maestà, debbono pensarvi due volte, perchè nulla guadagnerebbero sprovveduto come sono di tutto, a meno che non intendessero rubarmi quei cinque minuti che la clemenza della M. V. si degnò regalarmi per la durata del mio *Valodimiro.* » Il Re sorrise, e stringendogli la mano gli augurò felice viaggio.

Mi si narra che quando Cimarosa raccontava ai suoi amici

(1) Questa consuetudine fu abolita da Re Carlo Alberto.

questo aneddoto, si compiaceva del grazioso effetto che produceva nell'animo loro (1).

Nel 1786 compose pel Teatro Nuovo *Le trame deluse, Il Credulo* con farsa, *L'Impresario in angustie*, *La Ballerina stramba*; nel 1787 scrisse *Il Fanatico burlato* pel Teatro del Fondo; nel 1788 *Giannina* e *Bernardone* pel Teatro Nuovo; nel 1789 *I due supposti Conti* ossia *Lo Sposo senza moglie* pel Teatro del Fondo. Quasi tutte queste opere furono composte dal Cimarosa per Napoli, e le altre per i diversi teatri d'Italia, lasciando dubbio se in una moltitudine di tante svariate composizioni, fosse più da ammirare l'immaginazione, l'originalità dell'idee, la ricchezza degli accompagnamenti, la grazia degli effetti scenici, principalmente nel genere buffo, oppure una fecondità ed una spontaneità di raro esempio. La più gran parte delle sue melodie sono di primo slancio, e molte delle sue opere sembrano composte di un solo getto. Tante produzioni, ricche di bellezze di primo ordine, portarono la riputazione di Cimarosa in sì alto grado, che reduce il Paisiello dalla Russia, fu da quella corte invitato a recarsi in Pietroburgo, ed in compagnia della moglie nel luglio del 1789 ne intraprese il lungo viaggio. Prima di porsi in via mandò a Roma all'Eminentissimo Cardinale Consalvi, grande ammiratore di lui, quegli autografi che teneva ancora presso di sè. Partito da Napoli, dopo undici giorni di faticosa traversata giunse a Livorno, e saputosi il suo arrivo dal Granduca di Toscana, fu invitato a recarsi a Firenze, ove col Granduca e la Granduchessa cantò molti pezzi di concerto, e tra gli altri un quartetto del suo *Pittor Parigino*, con immensa soddisfazione della nobile udienza. Nel congedarlo, il Granduca gli fece dono di una magnifica tabacchiera d'oro,

(1) Mi rammento di un tale aneddoto per averlo sentito narrare dal presente Direttore del Collegio Commendator Mercadante, che assicura essergli stato raccontato in Torino da un discendente di quel tale ciambellano di Vittorio Amedeo III incaricato di *minutare* la musica del *Valodimiro*.

e la Granduchessa regalò alla moglie una collana di perle. Proseguì il viaggio per Parma, e presentato a quella Duchessa, che molto amava la musica, cantò alla presenza di lei e dell'intera corte con tale e tanto successo che incantò tutti; ed al suo partire la Duchessa gli regalò un orologio d'oro con brillanti. Giunto a Vienna, dal Marchese del Gallo, ministro del Re di Napoli in quella Corte, fu presentato all'Imperatore Giuseppe II, che lo ricevè con molta distinzione e gentilezza, e replicate volte l'invitò a corte, per ammirare non solo le sue sublimi composizioni, ma benanche il suo delizioso modo di cantare, specialmente il genere giocoso. L'Imperatore nel congedarlo lo pregò di accettare una tabacchiera d'oro col suo ritratto contornato di brillanti, ed alla moglie regalò una collana d'oro ricca di preziosissime pietre. Si trattenne in Vienna 24 giorni, e venne lautamente trattato dal Marchese del Gallo, non meno che da tutta l'aristocrazia della città. Partì per Varsavia, e da Stanislao Poniatowski, che colà regnava, venne premurato a trattenersi alquanti giorni, e partendo gli regalò una tabacchiera di diaspro tempestata di diamanti.

Il dì 2 novembre, ricco di donativi raccolti per via, si rimise in viaggio. Giunto il primo giorno di dicembre a Pietroburgo, dal Duca di Serra Capriola, ministro di Napoli in quella corte, fu presentato alla Seconda Caterina, che con grande impazienza l'attendeva. Lo accolse graziosamente e volle che subito cantasse sul suo gravicembalo. Egli obbedì immantinente, e produsse un grande entusiamo sì nella famiglia Imperiale, che in tutti i componenti la corte di Russia. Ottenne perciò larghissimo stipendio, coll' obbligo d' insegnare la musica a due nipoti dell'Imperatrice. Colà compose molte opere e diverse cantate che ottennero tutte gran successo; ma, a preferenza, l'opera la *Vergine del Sole* fece tale fanatismo, che per ogni dove in Pietroburgo non si parlava d'altro che di Cimarosa e del suo gran merito. Surta la guerra nella Russia, l'Imperatrice fece dimandare al cele-

bre maestro se volesse rimanere solamente come maestro della corte, la quale offerta fu dal medesimo modestamente rifiutata, non convenendogli fermarsi più colà ove non era nè teatro nè cappella, e dove la sua salute cominciava a risentire il rigore del clima. Abbandonò dunque la Russia dopo una dimora di tre anni, rimunerato sempre con larghe mercedi e preziosi donativi. Ripassò per Varsavia, ove si trattenne qualche tempo; di là si diresse alla volta di Vienna, e giuntovi nel 1792, dall'Imperatore Giuseppe II fu festeggiato con lusinghiere accoglienze, anzi più tardi il suo successore Leopoldo II, per tenerlo alla sua corte, gli offrì lo stipendio di dodicimila fiorini annui, un appartamento nel palazzo ed il titolo di Maestro dell'Imperial Camera. Tali offerte e tali onori prodigati al Cimarosa quasi a culto dell'arte, ricordano quei felici tempi in cui un imperatore come Carlo V si chinava a terra per raccogliere i pennelli caduti di mano al Tiziano, e Papa Giulio II levavasi in piedi all'apparire di Michelangelo. Nel tempo di quella dimora in Vienna, Cimarosa ebbe l'incarico di scrivere il *Matrimonio Segreto* (1), di cui tanto deliziaronsi e farneticarono i padri nostri, e che da tutti si ritieno essere il suo capolavoro. Aveva allora anni trentotto, e ne aveva impiegati diciassette a comporre più di settanta melodrammi tra serii e buffi, oltre una prodigiosa quantità di musica di svariati generi (2).

Dopo tante produzioni poteva sembrare esaurito il suo genio, ed ei invece saltò fuori con l'anzidetto prodigio del *Matrimonio Segreto*, in cui tutti i pezzi possono essere citati come modelli di forma, di eleganza, di grazia e di originalità. Con fondata ragione può dirsi l'opera che non morrà mai, perchè tuttavia si sente, si ammira e piace, con eguale

(1) Il libretto di quest'opera buffa è dovuto alla penna di Berlatti, ch'era succeduto a Lorenzo da Ponte come poeta cesareo della corte di Vienna.

(2) Si vegga il num. 1 dell'appendice in fine di questa biografia.

entusiasmo in tutti i teatri (1). L'effetto che produsse nella prima rappresentazione è indescrivibile, essendo stato tale che l'Imperatore, terminato lo spettacolo, invitò a cena il maestro, gli esecutori e l'intera orchestra. Finita la cena, maestro, sonatori e cantanti, ed in cima la Marichetti, Blasi e Mondini, furono dal sovrano pregati a ritornare in teatro per ripetere la musica che poche ore prima avevan finito di eseguire e che venne da tutta la corte riudita con più interesse, diletto e fanatismo. Unico esempio nei fasti teatrali di un *bis* dell'intera rappresentazione nella stessa sera! A Cimarosa vennero date 500 doppie d'oro napolitane, prezzo esorbitante in allora. Prima di lasciar Vienna compose per ordine dell'Imperatore *La Calamita dei cuori* ed *Amore rende sagace*, che puro incontrarono moltissimo.

Dopo quattro anni di assenza ritornò in Napoli (nel 1793) preceduto da una gran rinomanza pel detto straordinario successo del *Matrimonio Segreto*, che i Napoletani vollero sentire immantinenti. Nel Teatro dei Fiorentini si rappresentò per la prima volta con l'aggiunzione di nuovi pezzi, e tra questi il famoso duetto *Deh! signore*, e con altri cangiamenti che il maestro credè necessarii per adattarlo alla compagnia, siccome rilevasi dal libretto stampato che si conserva nell'archivio di questo Collegio. Fu tale il risultato di entusiasmo, che senza interruzione fu riprodotto per centodieci volte in cinque mesi continui, e sempre con crescenti applausi. Il pubblico ne divenne frenetico, ed obbligò l'illu-

(1) Ricordo essere stata rappresentata in Napoli al Teatro del Fondo nel 1825 con la Fôdor Mainville, la Dardanelli e la Comelli, Rubini, Lablache e Ambrogi. Nel 1833 a S. Carlo, con Maria Malibran e Lablache. Fu rappresentata a Parigi nella stagione del 1836 al 1837 da Lablache, Tamburrini, Rubini e le sorelle Albertazzi, ed in quel Teatro Italiano continua tuttavia a spesse volte ripetersi. L'anno scorso 1868 fu riprodotta a Firenze, a Milano, a Bologna, ed in quest'anno corrente, in Roma ed in altre città d'Italia; e ciò avvenne dopo la grande rivoluzione prodotta dalla musica di Rossini!

stre maestro per sette sere a sedere al cembalo, onde ricevere quelle testimonianze d'ammirazione e di gratitudine che si tributano ai grandi ingegni da un pubblico commosso mercè le loro produzioni; mentre che i regolamenti di quel tempo imponevano al maestro di rimanere in teatro al cembalo per le sole tre prime rappresentazioni, dopo le quali eragli vietato mostrarsi più sul proscenio alle acclamazioni del pubblico. La critica anche più severa trovò moltissimo ad ammirare in questa sublime musica, come la bellezza e la varietà delle cantilene, lo spirito e l'eleganza degli accompagnamenti, e la dovizia di felici motivi. Spesso avviene che mentre tu vagheggi l'uno, l'altro si presenta più vispo, più snello e più piccante per farsi ammirare, oppure in quei subiti transiti da una in altra sensazione t'è dato scernere una sempre uguale forza d'ingegno che ti costringe a salutare la potenza geniale del Cimarosa.

I *Traci Amanti*, scritti dopo pel Teatro Nuovo, ottennero un felice incontro, e furono seguiti dalle *Astuzie Femminili*, partitura ammirevole, forse eguale a quella del *Matrimonio Segreto*. Scrisse quindi la *Penelope* e l'*Impegno superato*, che parimenti ottennero gran successo nel Real Teatro del Fondo. Nel 1794 fu chiamato a Venezia per iscrivere *Gli Orazii ed i Curiazii*, ch'ebbero poco successo la prima sera, sicchè il maestro fu obbligato a svignarsela dal teatro, e la stessa notte abbandonò Venezia. Nella seconda rappresentazione però cambiò la scena, e l'opera andò sempre di meglio in meglio.

A noi dev'essere qui concesso di fermarci alquanto, perchè con l'analisi di questa musica si viene nello stesso tempo a dare un'idea di quello che era Cimarosa, riguardato dal solo lato di scrittore di musica seria. Nella partitura degli *Orazi e Curiazii*, quantunque racchiudansi delle grandi qualità e bellezze e vi si mostri l'inestinguibile vena del compositore, pure egli non è sempre all'altezza del soggetto che tratta: talvolta si abbandona alle tenere passioni del dramma lirico che non son quelle dell'opera tragica, e tal altra alle fioriture ed alle

grazie del canto, per mostrare la flessibilità, l'agilità e l'estensione d'una voce, licenze sopportabili solo nel genere semiserio o giocoso. Ciò non per tanto non lascia di mostrarsi grande in alcuni momenti del dramma, come nella scena della consultazione dell'oracolo, ammirevole pel sentimento, pel terrore che imprime, per la verità drammatica e pel diverso colorito di quell'orchestra, che il sig. de Villars ha così ben definito essere *le confident intime des passions qui s'agitent sur la scène et le miroir exacte où elles se reflettent*. Se non vi fosse dopo questa scena altro che il gran duetto, allorchè Orazio ritorna trionfante e carico delle spoglie dei tre Albani vinti, basterebbe questo solo pezzo a formare la riputazione di un gran maestro: in esso Cimarosa sale all'altezza del gran componimento; l'accento vero, l'accento drammatico non gli vengon meno. Qui si trova la vera Camilla di Corneille; quanto quel dialogo tra fratello e sorella è vivo, energico! quali accenti patetici sopra le parole *Svenami, sangue tu brami*; e nella risposta dell'implacabile vincitore dei Curiazii, quale energia di declamazione!.... Niente di più drammatico che l'imprecazione di Camilla ed il duetto tra questa, quando è uccisa, ed il fratello Orazio, pezzo di potentissimo effetto, specialmente quando le due voci si uniscono, eccitando un brivido ed un fremito di terrore che stupisce. Con questa situazione potrebbe dirsi terminata l'azione, perchè nel rimanente Cimarosa discende dall'altezza ove si era elevato, e termina l'opera con una musica di mezzo carattere o mezzo comica (1). Ecco dunque che Cimarosa anche nell'opera seria, meno alcune leggiere mende inchinanti al suo genere prediletto, può essere riguardato come un gran compositore.

Si citano alcuni tratti di modestia che onorano di molto il Cimarosa. Un giorno un pittore gli disse che lo riguardava come superiore a Mozart. Egli s'impazientì e rispose-gli: « Io, signore?... Oibò!!! Che direste voi ad un uomo che

(1) Vedi appendice num. II.

« fosse impertinente e temerario tanto da venire ad assi-
« curarvi che voi superate Raffaello? » Eppure ebbe molta comunanza di casi, di glorie e di sventure col Mozart, altro grande che con lui tenne il campo della musica. Il mondo era ammiratore di entrambi, e fu lungo tempo indecisa la sentenza sul primato dell'arte tra Cimarosa e Mozart, riguardandoli come compositori drammatici; ed io intesi dire a Rossini che egli per Cimarosa e Mozart professava un vero culto, tanto da fare non solo di cappello, ma piegare anche il ginocchio avanti a questi due grandi luminari dell'arte.

Cimarosa era di un carattere aperto, franco, leale, sincero, amichevole. Quando scriveva la sua musica, dimandava strepito e voleva attorno tutti i suoi amici affinchè facessero conversazione con lui. Così compose *Gli Orazii ed i Curiazii*, la *Vergine del Sole* ed il *Matrimonio segreto*.

Napoleone I dimandava a Gretry quale differenza eravi tra Cimarosa e Mozart. « Sire, rispose Gretry, Cimarosa mette « la statua sul teatro ed il piedistallo nell'orchestra, men- « tre Mozart mette la statua nell'orchestra ed il piedistallo « in teatro (1). » Cimarosa si è segnalato per l'estro comico, per la gaja originalità e per quel colorito vivace e quel lusso prodigioso di motivi di prima impronta: facilità senza pari unita a quella grazia tutta fresca e piccante, che costituisce il suo stile. Con copiosa e brillante fantasia seppe tro-

(1) Con tal concisa risposta pensò Gretry aver dato giudizio compendiato intorno a due genii che tanto si rassomigliavano, ed in pari tempo aver definita la distinzione fra la musica italiana e la tedesca, dando alla prima il canto a preferenza, e lo strumentale all'altra. Sul suo giudizio non intendo entrare, nè gli si può togliere la libertà di averne uno a suo modo; ma pare a me che dovendo parlare di Mozart, siasi troppo leggermente sul conto di lui pronunziato, e l'occasione per volere alla sua maniera distinguere le due scuole non era a proposito. Mozart col *Don Giovanni*, *le Nozze di Figaro*, *il Flauto magico* e la gran *Messa di Requie* fa chiaramente conoscere come egli ben possedesse la conoscenza di quell'equilibrio fra piedistallo e statua, cui solamente ai privilegiati del destino è dato pervenire.

vare le forme convenienti per ogni effetto o serio o giocoso nelle sue opere. Fu uno dei primi a comporre i *terzetti* e *quartetti* nel corpo delle opere, e coll'originalità dell'idee imprese a nobilitare il dramma lirico dando passione drammatica alle sue arie. Può dirsi anche di aver quasi creata una nuova opera buffa nei così detti *parlanti* innovando le forme drammatiche e comiche, e produsse una rivoluzione nella strumentatura di quel tempo arricchendo la sua orchestra con novelli impasti d'armonia e nuovi effetti di colorito ignorati fino allora. Le novità sopra esposte si rilevano nel suo *Matrimonio segreto* a preferenza, il quale, come quasi tutte le altre sue composizioni, parla al cuore e presenta ad ogni tratto maraviglie sorprendenti e seducenti; e se a Cimarosa non fu dato essere il riformatore della musica italiana, egli, prepotente ingegno, con Piccinni, Guglielmi e Paisiello costituì quel glorioso gruppo di sommi artisti che tanto decoro fruttò all'Italia e precorse l'epoca prossima di Rossini.

Nella state del 1798 un grave malore lo portò all'orlo del sepolcro, e quantunque si ristabilisse, pure continuò ad essere affetto da una malattia nervosa che fu in parte mitigata dall'aria salubre di S.ª Maria Apparente ove si recò per consiglio dei medici.

Cimarosa aveva vivamente abbracciato il partito della rivoluzione, nel tempo che l'esercito francese invase Napoli nel 1799. Amico intimo di Domenico Cirillo, di Ettore Carafa, di Mario Pagano e della Sanfelice, nutrì in quel tempo sentimenti liberalissimi.

« Pregato, egli avea composto la musica per un Inno « repubblicano, opera di un Luigi Rossi. Venuta Napoli in « mano dei sicarii di Ruffo, furono primieramente le sue case « saccheggiate, anzi il suo gravicembalo, fonte felicissimo « di tanti canti amabili, gittato per le finestre a rompersi « sulle dure selci; poi egli medesimo cacciato in prigione, « dove stette ben quattro mesi, e ci sarebbe anche stato di « più, se i Russi ausiliarii del Re non fossero giunti a

« Napoli. Saputo il caso, e non avendo potuto ottenere dal
« governo napolitano, al quale l'avevano domandato, la sua
« liberazione, generali ed ufficiali corsero al carcere e
« l'italico cigno liberarono. Così in un'Italia, in una Na-
« poli, la salute venne a Cimarosa dall'Orso. Mi vergogno
« per l'Italia, rendo grazie alla Russia (1).

Il figlio, Paolo Cimarosa, che su ciò tenne con me lunghissimo discorso, mi assicurò avere inteso sovente dagl'intimi amici del padre, che dopo qualche tempo uscito dalle prigioni, venne nel 1800 consigliato o per meglio dire tacitamente obbligato dal governo ad allontanarsi da Napoli, ed emigrò a Venezia, dove aveva contratto impegno di porre in musica l'opera buffa *L'Imprudente fortunato*. In seguito cominciò a scrivere l'opera seria *Artemisia*. È riportato da tutt'i biografi che di quest'opera avesse mandato a fine il solo primo atto quando fu colpito dalla morte. Un fatto evidente e contrario a questa assertiva si è che fra gli autografi esistenti nel nostro archivio si rinviene l'*Artemisia*, compiuta di tutto il secondo atto. È dunque forza dedurre che l'improvvisa morte avesse impedito soltanto ch'egli la ponesse in concerto, e può forse anche presumersi che in forza di quei disordini e sconvolgimenti che naturalmente portano simili funesti accidenti, non si fosse al momento rinvenuto il secondo atto, di modo che corsa allora quella voce e col progresso dei tempi rimasta confermata, abbia fatto credere non fosse stato ancora scritto il secondo atto. È così che la cosa debbo intendersi da me che tengo sott'occhio questo secondo atto scritto dello stesso carattere del primo e simile a tutti gli altri autografi del Cimarosa. Oltre a che avendo esaminato e l'uno e l'altro atto, essi hanno unità di stile e di colorito.

(1) A questo punto non ho creduto far meglio che riportare le stesse parole (che perciò ho virgolate) adoprate dal Botta nel riferire siffatti avvenimenti nella sua *Storia d'Italia dal 1789 al 1814*.

In quanto alla rappresentazione di quest'opera, non si trova notizia se avesse avuto luogo in Venezia; ma pare che non poteva essere, tosto che in quel momento appariva mancante d'un atto. La cosa certa è che fu rappresentata in Napoli nel Real Teatro San Carlo nel 1807, trovandosi nell'Archivio del Collegio la copia che l'impresario a norma di legge doveva depositare di ogni nuova produzione, perfettamente conforme all'originale (1).

Per molto tempo è corsa voce che l'inno conosciuto sotto il nome d'*Inno Borbonico*, fosse quello stesso composto dal Cimarosa per comando della Repubblica Partenopea. Che l'Inno Borbonico sia opera del Cimarosa pare indubitato, comunque non si rilevi da documento alcuno determinato, come sarebbe un autografo o altro attestato autentico, e per l'analogia dello stile, e perchè la frase dell'Inno suddetto si trova accennata perfettamente come suo primo apparire nell'aria buffa in *re* cantata da Geronimo nel *Matrimonio Segreto*, ove è portata in quattro tempi e con ritmo perfettamente identico e conforme a quello dell'Inno. Oltre a che è tal frase organica in Cimarosa, come può dedursi dall'esame accurato delle opere sue. Però nell'ottobre del 1868 l'egregio sig. Giuseppe Orlandi fece dono a questa Real Biblioteca Musicale d'un componimento autografo di Cimarosa, da lui rinvenuto nelle carte di famiglia, mentre si occupava di studii critici intorno al gran maestro. La forma caratteristica sua e la poesia musicata gli diedero ragione a credere che quel componimento sia il vero *Inno* composto per comando dei signori della Re-

(1) Nel dizionario di Choron è riportato che al primo atto dell'*Artemisia* furono aggiunti duo atti di altro compositore, e che nella rappresentazione il pubblico facesse abbassare la tela alla metà del secondo. Quando ciò avvenisse e dove, non è per nulla indicato; pure ho creduto debito mio riportare questa notizia per non omettere niente che sul conto di Cimarosa si trovi scritto; ma ne lascio al sig. Choron la responsabilità, non potendomi allontanare da quanto per me risulta chiaramente dai documenti che ho sott'occhio.

pubblica Napolitana; ed egli lo dimostra in una sua lettera illustrativa che si conserva in Archivio (1), in virtù della quale l'illustre nostro attuale Direttore Mercadante, non che tutti quelli che l'hanno letto ed osservato, me compreso, abbiamo cangiata l'antica credenza intorno all'Inno detto *Borbonico*, accettando l'opinione del sig. Orlandi, cioè che questo autografo sia l'*Inno Repubblicano* scritto dal Cimarosa.

Svariate voci corsero intorno alla morte di Cimarosa. Si disse da prima che nella reazione del 1799 venisse avvelenato per ordine della Regina Carolina, o che questa avesse mandato a strangolarlo. I giornali di quel tempo lasciarono soltanto travedere che soccombè ai cattivi trattamenti di un rigoroso carcere, e l'opinione pubblica in Italia accusava altamente il governo d'un simile attentato. Il vero in tutto ciò, anche a detta del figlio Paolo, si è ch'egli sfinito dalla malattia che da più tempo gli logorava la vita, accorato dagli orrori che in quella luttuosa epoca si compivano in Napoli, col dolore di aver veduto i suoi più cari amici morir col laccio sulla forca, sofferente pei patimenti del carcere e dell'ingiusto esilio, fu colpito d'apoplessia nervosa, alla quale andava già soggetto da circa sei anni, e dopo dieci giorni dall'accesso, morì il dì 11 gennajo 1801 all'età di anni 52.

L'amore che verso di lui avevano i Veneziani ed il conto in cui lo tenevano lo dimostrarono i pomposi funerali eseguiti nella Chiesa sotto il titolo di Sant'Angelo, in allora parrocchiale ed oggi volta ad altro uso. Vi fu cantata dai più valenti artisti professori di musica una messa solenne, scritta dal Bertoja, maestro di Cappella di San Marco, coll'intervento delle più distinte persone della città.

Il certificato rilasciato tre mesi dopo la morte dal medico Piccioli, e l'iscrizione sulla tomba che al Cimarosa consacrarono alcuni amici, tolgono i dubbii mossi sulla sua morte (2).

(1) Vedi appendice num. III.
(2) Vedi appendice num. IV.

Il compianto fu generale in Italia; ma molto più in Napoli, ove era caro e gradito a tutti, non solo per la sua valentia nella musica, ma anche per le sue morali e civili virtù. Egli era di modi allegri e festivi. Avresti indovinato presto dalla sua vivacità e dal brio che aveva saputo trasfondere nelle composizioni colui che pur tanto seppe rilevare tutto il ridicolo delle passioni e sferzarlo in cento modi. Era d'un'intelligenza assai larga, perchè era anche poeta, e disegnava egli stesso i punti di scena e ne dava la norma agli scenografi; pieno di spirito e di cultura, di una compagnia amabile ed intelligente, di buon cuore, bello della persona, comunque un po' corpulento. Ebbe soave voce, e cantò con grazia inimitabile a preferenza le proprie arie buffe. A compiere il suo ritratto morale aggiungerò ch'ora pietoso, e la lebbra della superbia non gli si attaccò mai nell'animo. Leale amico, onesto cittadino, prodigo coi bisognosi, donava a larga mano e ne sentiva soddisfazione poi, com'egli stesso diceva ai suoi intimi.

Oltre agli splendidi funerali che ebbe Cimarosa in Venezia, anche il Cardinal Consalvi, suo ammiratore ed amico, dispose che in Roma nella Chiesa di San Carlo dei Catinari se ne celebrassero solenni in suffragio dell' anima sua. Vi fu eseguita la sua *Messa di Requie* la mattina del 25 del detto mese da tutti i musicisti che trovavansi in Roma e che vi concorsero gratuitamente (1). Per opera del medesimo Cardinale il ritratto dell'insigne maestro fu eseguito in mezzo busto in marmo dal Canova e posto nella Chiesa di S. Maria della Rotonda (2).

(1) Per valutare quale e quanta fosse per Cimarosa l'amicizia che aveva il Cardinal Consalvi, basti il dire che fra le sue disposizioni testamentarie si trova quella di cinquanta messe annue da dirsi pel riposo dell'anima del celebre maestro il giorno dell'anniversario della sua morte, ed anche alcuni legati a favore dei figli. Ed è da notare che Consalvi morì 23 anni dopo di Cimarosa. Vedi appendice n.° V.

(2) Fu di poi trasportato nel Museo Capitolino insieme a tutti gli altri, siccome abbiamo accennato nella biografia di Sacchini.

L'iscrizione semplicissima che vi fu apposta è la seguente:

A DOMENICO CIMAROSA
NATO NEL 1749
MORTO NEL 1801.
P. P.
1816

CANOVA scolpì.

Composizioni di Domenico Cimarosa esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1° *Le stravaganze del Conte*, o *I due supposti Conti*, opera semiseria in due atti, con farsa *Le Magie di Merlino e Zoroastro*, che forma il terzo atto di detta opera. Fiorentini 1772.

2° *La finta Parigina*, opera semiseria in tre atti. Teatro Nuovo 1773.

3° *Gli sdegni per amore*, farsa. Teatro Nuovo 1776.

4° *L'Armida immaginaria*, opera semiseria in tre atti. Fiorentini 1777.

5° *Il Fanatico per gli antichi Romani*, opera semiseria in tre atti. Fiorentini 1777.

6° *Il ritorno di Don Calandrino*, opera semiseria in due atti. Roma 1778.

7° *Le stravaganze d'Amore*, opera semiseria in tre atti. Fiorentini 1778.

8° *L'Italiana in Londra*, opera semiseria in due atti. Roma 1779. Riprodotta al Teatro Nuovo 1794.

9° *Le Donne rivali*, opera semiseria in due atti. Roma 1780.

10° *I finti Nobili*, opera semiseria in tre atti. Fiorentini 1780.

11° *Il Falegname*, opera semiseria in tre atti. Fiorentini 1780. Quest'opera fu riprodotta al Teatro S. Carlino nel 1791 in due atti, ed al Teatro Fiorentini nel 1803 anche in due atti.

12° *Gli Sposi per accidente*, farsa. Fiorentini 1780. Questa farsa è il terzo atto dell'opera *I finti Nobili*.

13° *Alessandro nell' Indie*, opera seria in due atti. Roma 1781.

14° *Il Convito*, opera semiseria in due atti. Venezia 1781.

15° *Il Pittore Parigino*, opera semiseria in due atti. Roma Teatro Valle 1781.

16° *La Biondolina*, opera semiseria in tre atti. Fiorentini 1781.

17° *L' Amore costante*, opera semiseria in due atti. Roma 1782.

18° *Absalon*, oratorio, parte 1ª e 2ª. Venezia 1782.

19° *La Ballerina amante*, opera semiseria in tre atti. Fiorentini 1782. Riprodotta al Teatro Nuovo l'anno 1791.

20° Cantata pel Cardinale de Bernis. Un volume. 1782.

21° *L'Eroe Cinese*, opera seria in tre atti. S. Carlo 1782.

22° *Il Matrimonio segreto*, opera semiseria in due atti. Vienna 1792. Riprodotta al Teatro Fiorentini l'anno 1793.

23° *I due Baroni*, opera semiseria in due atti. Roma 1783.

24° *Oreste*, opera seria in due atti. S. Carlo 1783.

25° *La Villana riconosciuta*, opera semiseria in tre atti. Fondo 1783.

26° *Artaserse*, opera seria in tre atti. Torino 1784.

27° *L'Apparenza inganna*, ossia *La Villeggiatura*, opera semiseria in due atti. Fiorentini 1784.

28° *La Bella Greca*, opera semiseria in due atti. Roma 1784.

29° *Chi dell' altrui si veste presto si spoglia*, ossia *Nina e Martufo*, opera semiseria in due atti. Fiorentini 1784.

30° *Il Mercato di Malmantile*, opera semiseria in due atti. Firenze 1784.

31° *Olimpiade*, opera seria in due atti. Vicenza 1784.

32° *Lo Sposo senza moglie*, opera semiseria in due atti. Milano 1784. Riprodotta al Teatro del Fondo l'anno 1789.

33° *La Donna sempre al suo peggior s' appiglia*, opera semiseria in tre atti. Teatro Nuovo 1785.

34° *Il Marito disperato* o *Il Marito geloso*, opera semiseria in due atti. Fiorentini 1785.

35° *Valodimiro*, opera seria in tre atti. Torino 1785.

36° *Le trame deluse*, opera semiseria in due atti. Teatro Nuovo 1786.

37° *L' Impresario in angustie*, farsa. Fiorentini 1786. Riprodotta al Teatro Nuovo l'anno 1791.

38° *Il Credulo*, opera semiseria in due atti. Teatro Nuovo 1786.

39° *Il Fanatico burlato*, opera semiseria in tre atti. Fondo 1787. Riprodotta al Teatro Nuovo l'anno 1808.

40° *Atene edificata*, cantata pel giorno di S. Pietro. Russia 1788.

41° *La Felicità inaspettata*, cantata. Un volume. Russia 1788. Rappresentata la prima volta il 24 febbrajo nel Teatro dell'Eremitaggio.

42° *I Traci amanti*, opera semiseria in due atti. Teatro Nuovo 1793.

43° *Le Astuzie femminili*, opera semiseria in due atti. Fiorentini 1794.

44° *Gli Orazii ed i Curiazii*, opera seria in due atti. Venezia 1794. Riprodotta in Milano l'anno 1806 e a San Carlo nel 1807.

45° *Il Trionfo della Fede*, cantata per la traslazione del sangue di S. Gennaro, 1794.

46° *L'Amante disperato*, opera buffa in due atti. Fondo 1795.

47° *L'Impegno superato*, opera semiseria in due atti. Fondo 1795.

48° *Penelope*, opera seria in due atti. Fondo 1795.

49° *I Nemici generosi*, opera semiseria in due atti. Roma 1796. Riprodotta al Teatro Nuovo l' anno 1797 in un atto.

50° *Artemisia Regina di Caria*, opera seria in due atto S. Carlo 1797.

51° Cantata pel ritorno di S. M. Ferdinando IV, 1799.

52° *La Giardiniera fortunata*, opera buffa in due atti, riprodotta al Teatro Nuovo nel 1805.
53° *Circe*, opera seria in due atti.
54° *Cleopatra*, opera seria in due atti. Russia.
55° *La Finta Frascatana*, opera semiseria in tre atti, 1776.
56° *Giannina e Bernardone*, opera semiseria in due atti. Venezia, riprodotta al Teatro Nuovo 1788.
57° *Giunio Bruto*, opera seria in due atti. Verona.
58° *L'Infedeltà fedele*, opera semiseria in due atti. Fondo 1779.
59° *La Sorpresa*, cantata pastorale. Russia.
60° *I tre Amanti*, opera semiseria in due atti.
61° *La Vergine del Sole*, opera seria in tre atti. Pietroburgo.
62° Messa per quattro voci in *fa* terza maggiore con più strumenti, 1768.
63° Altra id. in *do* terza maggiore.
64° *Dixit* per quattro voci in *si* bemolle terza maggiore con più strumenti.
65° Altro id. in *sol* terza maggiore.
66° *Quoniam* per voce sola di soprano in *do* terza maggiore, con violini, oboè solo, tromba sola e basso, 1770.
67° *Domine ad adiuvandum* per quattro voci in *do* terza maggiore con violini, trombe e basso, 1767.
68° *Magnificat* per quattro voci in *re* terza maggiore con più strumenti, 1769.
69° *Gloria Patri* per voce sola di soprano in *re* terza maggiore con violini, oboè solo e basso, 1769.
70° *Litanie* per quattro voci in *re* terza minore con violini e basso, 1775.
71° *Credo* per quattro voci in *re* terza maggiore con violini e basso.
72° Mottetto *Sacra Dies* per quattro voci in *si* bemolle terza maggiore con più strumenti, 1770.
73° Altro *Coeli voces* in *re* terza maggiore per quattro voci, id. 1767.

74° *Libera me Domine* assoluzione nella messa dei defunti, modulata a quattro voci con istrumenti.

75° Raccolta di arie, cavatine, rondò, duetti, terzetti e quartetti con violini, viola e basso, e con orchestra. Volumi quattro.

76° Sinfonie num. sette.

77° Solfeggio per soprano con accompagnamento di pianoforte.

Altre menzionate nelle diverse biografie

1° La *Donna di tutti i caratteri*. La musica è del sig. D. Pietro Guglielmi, meno le arie segnate coll'asterisco che sono del sig. Domenico Cimarosa. Teatro Nuovo 1775. — 2° Il *Matrimonio in ballo*, farsa 1776.— 3° Il *Barone burlato* 1784. — 4° La *Ballerina stramba* 1786.—5° La *Calamita dei cuori*, Vienna.— 6° *Amore rende sagace*, Vienna. — 7° La *Serenata non preveduta*, cantata scritta pel Principe Potenkin (1).

---

(1) A conchiusione di questi cenni ci sia permesso esprimere un nostro voto. La casa che abitava il fabbro padre di Cimarosa in Aversa, tranne qualche modificazione fatta a sostegno delle mura cadenti, conserva ancora l'antica forma. Sono proprietarii di essa due negozianti di grano, ed un terzo che vanta diritto su di un basso soltanto. Il Municipio di Aversa in questo fatto si trova in perfetta contraddizione con se stesso, poichè mentre da una parte onorò la memoria del Cimarosa decretandole una strada, dall'altra parte non ha saputo concepire il nobile pensiero di acquistare la meschina casipola ove nacque il celebre maestro, e addirla ad opera di pubblica beneficenza, come a scuole serotine, o meglio creare una scuola musicale pei figli del popolo in onoranza del gran compositore. Saremo dunque esaudili in questo nostro desiderio?.... A proposito del Cimarosa dobbiamo altresì soggiungere che l'egregio nostro amico sig. Raffaele Colucci pubblicava fin dal 1832 un dramma storico, la *Gioventù di Cimarosa*, che la stampa italiana di quel tempo fu unanime in lodare, e che venne rappresentato pure con successo in parecchi teatri d'Italia.

APPENDICE

alla presente Biografia

N. B. *Perchè sufficientemente numerosi ed alcuni poi alquanto lunghi, si è creduto non collocare in nota, ma riportare qui riuniti i varii documenti e le osservazioni che riguardano Domenico Cimarosa.*

Numero I.

Il signor Arturo Pougin parlando del Cimarosa, così si esprime:

« Cimarosa présente dans tout le cours de sa carrière « une sorte de modèle du mouvement perpétuel, si obstiné- « ment, si inutilement cherché par tous les mécaniciens. « Toujours par voies et par chemins, aujourd'hui ici, demain « là, après-demain là, après-demain ailleurs; passant d'une « ville à une autre, émigrant d'un théâtre à un théâtre diffé- « rent, quittant Naples pour Rome, puis Rome pour Venise, « de Venise retournant à Naples, pour se rendre ensuite à « Milan, allant de Milan à Florence, de Florence à Turin, « de Turin à Viconce, passant du San Carlo au Fondo, égre- « nant partout le trésor de ses mélodies enchanteresses, ac- « cueillies de tous avec joie, avec bonheur, avec ravissement; « jamais fatigué, toujours prêt à recommencer, à bien faire, « à émerveiller tout nouvel auditoire par les charmes, la « puissance et la variété de son génie, il ne semble plus « seulement un musicien: on dirait que c'est la Muse de l'art « elle-même, la Musique en personne, qui un jour de belle « humeur, ayant pris une forme humaine, a quitté les régions « célestes pour venir enchanter les pauvres mortels. »

Numero II.

Si trovavano da me scritte di già alcune osservazioni su questa musica, quando mi giunse dal signor de Villars una sua lettera confidenziale in cui mi fece avvertito che egli su Cimarosa aveva fatto un particolare studio in due articoli inseriti nell'*Art Musical* num. 11 e 13 dell'anno 1864. Conformandosi le opinioni di lui esattamente con le mie, ho fatto tesoro di questi articoli, riunendo molte idee colà trovate assieme al mio giudizio; mà parmi bello trascrivere per intero la seguente conclusione che quivi si legge:

« Si l'ouvrage que nous avons cherché à suivre par l'ana-
« lyse n'est pas sans défaut, à notre jugement, il renferme
« de grandes et belles qualités, montre l'inépuisable veine
« du compositeur dans une de ses dernières oeuvres, et la
« flexibilité d'une muse essentiellement comique dans son ex-
« cursion sur le domaine de la tragédie.

« Il ressort pour nous, par la lecture des *Horaces et les*
« *Curiaces*, que le génie de Mozart ne fut pas sans influence
« sur celui de Cimarosa. Il rendait à l'Italie ce qu'il en
« avait reçu. Certaines ondulations harmoniques, quelques
« dessins d'orchestre sont, dans les *Horaces*, comme un res-
« souvenir de l'auteur de *Don Juan*. Par contre, l'influence
« de Cimarosa sur Rossini est encore plus évidente. Dans
« maints passages, vous remarquerez cette influence fécon-
« dante, vous trouverez l'origine de certaines pensées, vous
« suivrez comme à la piste quelques inspirations de *Sémi-*
« *ramis*, d'*Otello* et de la *Gazza*.

« Seulement, ce Rossini, qui avait, en musique, tous les
« genres de génie, eut aussi celui de l'assimilation. Et ce
« n'est point un des titres les moins glorieux de Cimarosa
« que d'être si vivement aimé de Rossini, si bien apprécié
« de son goût exact et fin, et d'avoir servi quelquefois de
« modèle à ce maître à jamais illustre, un des grands dieux
« de l'olympe musical. »

Numero III.

Ecco la lettera del sig. Giuseppe Orlandi, e la risposta del comm. Saverio Mercadante.

Napoli 3 ottobre 1868

« Pregiatissimo sig. Cav. ed amico mio.

« Voi sapete che da qualche tempo io mi occupo di accurate ricerche sulla vita e le opere di Domenico Cimarosa nello scopo di spolverare un poco i grandi monumenti nostre musicali, al che voi pure, ed assai meglio che non io, dati opera, sperando così entrambi proseguir l'impresa ben difficile del far risorgere il gusto in Italia, ed a Napoli poi precipuamente, caduto in mano degli Ostrogoti.

« Frugando adunque fra vecchie carte autografe del Cimarosa, male e peggio riguardate da taluni miei parenti, ci mi venne fatto scovrire un Inno, che per la forma grandiosa e la poesia musicata destò in me il sospetto non fosse quello del quale è parola in Carlo Botta al libro 18° della Storia d'Italia, fatto nel 1799 per comando dei signori della Repubblica Napolitana, o con parole di un tal Luigi Rossi. Le parole musicate, e sono le sole che si trovino, sono queste:

1.

« Bell'Italia, ormai ti desta,
« Italiani all'armi, all'armi;
« Altra sorte omai non resta
« Che di vincere o morir.

2.

« Dalla terra dei delitti
« Mosse i passi il Franco audace,
« E nel sen di nostra pace
« Venne l'empio ad infierir.

Il resto per quanto avessi ricercato non mi è stato concesso ritrovare.

« Con questo brano di poesia alla mano, eccovi sig. Cavaliere, il mio ragionamento, pel quale io sono venuto a credere quasi certamente questo e non altro dover essere l'Inno del Cimarosa fatto per la Repubblica; perocchè per lo spirito della prima strofa e per quello della seconda, quest'Inno si allontana egualmente dal tempo di Re Ferdinando IV Borbone e dall' altro dell' occupazione repubblicana francese, e pare che si costituisca da se stesso nel piccolo periodo di governo autonomo repubblicano Partenopeo, posto fra la partenza dell' esercito francese sotto gli ordini di Macdonald (7 maggio 1799) e la catastrofe del 13 giugno seguente. Ed infatti prima del 1799 quest'Inno non avrebbe avuto ragione di essere, perchè ai Napoletani mancava la ragion dell' contro ai Francesi venuti in Napoli per la prima volta sotto gli ordini di Chiampionnet in Gennajo di quell' anno stesso, che anzi i Francesi di quel tempo facevano di loro bene sperare a quanti vi erano liberi pensatori. Venuto poi Championnet e i suoi, nessuno si sarebbe fatto lecito cantar contro ad essi un Inno di tanto sprezzo. Nè partiti questi, e ritornato Ferdinando IV, e Ruffo, e Speciale, e l'odio a tutto che sapesse d'italiano, alcuno avrebbe osato nonchè cantare o comporre, ma pure ideare un Inno cosiffatto: tanto sarebbe bastato a rinnovare strazii ed esigli.

« Adunque non resta che il periodo suddetto fra la partenza di Macdonald e la venuta di Ruffo Cardinale, nel quale l'Inno da me scoverto si costituisca organicamente. Quel tempo fu il solo momento di governo autonomo per la repubblica nostra Partenopea, pieno di eguale odio e sprezzo avverso Borboni e Francesi, per la paura di quelli venturi e la petulante prepotenza di questi partiti, durando ancora fresca la memoria del Faypoult, delle sue vessazioni e spavalderie. Nè valga opporre che Megéan rimase con alcuni pochi in Sant'Elmo, comandante. Questi malvolente non vedeva

Bora di patteggiare o tradire; ed inviso poi per l'opera di quella setta nera, nemica a Francia, e prima vagheggiatrice dell'idea di unità nostra nazionale, più che amico e difensore, era riguardato come nemico.

« A questo mio ragionamento potrebbe solamente stare contro la tradizione orale, ora in bocca a tutti, che cioè il vero Inno fatto dal Cimarosa per la repubblica sia la musica conosciuta sotto il nome di *Marcia Reale dei Borboni*, o meglio *Inno Borbonico*, appropriatosi da questi, intelligenti per debito di verità in fatto di gusto, quando per le ristaurate cose ebbero fatto ritorno a Napoli. Ma è da osservare che questa tradizione è puramente orale, fondata sulla fede di chi mai forse mangiò e bevve e dormì e vestì panni, nè vi è autografo o documento di sorta che venga in aiuto alla tradizione; quando per contrario l'Inno da me trovato e che io vi accludo è indubitatamente autografo del Cimarosa, del che potete assicurarvi paragonandolo ad altri manoscritti dello stesso autore, ed accompagnato da una poesia, ed una forma musicale quale è quella di due voci principali sostenute da grandi masse corali e bande, cui risponde perfettamente il bisogno dell'epoca pel quale è fama che fosse fatto, e la tradizione che lo dice cantato dalla Fonseca Pimentel e dalla Sanfelice assieme a gran folla di popolo radunato in Piazza Nazione, oggi Piazza del Plebiscito.

« Da ultimo, venendo alla critica musicale, non trovate voi che l'Inno Borbonico, sebbene capolavoro ed indubitatamente di Cimarosa, abbia ritmo molto idillico e movimento non molto grandioso, specialmente nella seconda frase, e questo che io vi presento invece è solennemente accentato nel ritmo, ed ha la frase grandissima e il movimento maestoso?... A me pare che l'*Inno Borbonico* sia veramente opera del Cimarosa, non perchè lo dica la tradizione, ma sì avuto riguardo a tutta la musica sua, di cui è frase organica; però non trovo ragione di supporlo fatto per la repubblica e furato dai Borboni, anzi pel titolo lo credo scritto

per questi espressamente per le stesse ragioni forse che indussero il gran musicista a scrivere la *Cantata pel ritorno di Ferdinando IV*, cioè per cansar mali maggiori, e non gli valse. Ma innanzi allo scopo pel quale si disse fatto, è certo inferiore a questo da me ritrovato e più degno di aprir la marcia di un sovrano, interesse affatto estrinseco alla fantasia di un compositore appaurato e disposto in contrario, che atto a manifestar lo stato tremendo dell'animo dei Napolitani del 1799, posti fra il dover vincere o morire, fra la resistenza vittoriosa, o Ruffo Cardinale e la brutaglia. Questo io penso, sig. Cavaliere, dell'Inno autografo del Cimarosa che io rinvenni. Però così ragionando posso essermi ingannato in quanto allo scopo pel quale fu scritto, il che non toglie che il monumento sia sempre preziosissimo e per la forma, e perchè autografo; ed io ad impedire che subisse o, dispiacevole contingenza possibile, vi prego offrirlo al Direttore per la parte musicale di cotesto Collegio Comm. Mercadante, preziosa gloria nostra vivente, acciò venga collocato nella Biblioteca da voi tanto onorevolmente retta, assieme agli altri autografi del Cimarosa, ove è mia ferma volontà che resti sempre depositato ad istruzione ed esempio di quanti studiosi in avvenire vorranno ritentar questo genere di musica con dignità e speranza di buon successo. Accettate una mia stretta di mano, e fate in modo che il mio dono non venga rifiutato.

Vostro
GIUSEPPE ORLANDI

Al Pregevole Signore
CAV. FRANCESCO FLORIMO
Archivista del Real Collegio di S. Pietro
a Majella — Napoli.

REAL COLLEGIO DI MUSICA
RAMO
Direzione delle Scuole Musicali

Napoli 22 gennajo 1869

« Gentilissimo Signore

« Di riscontro al contenuto del di lei compitissimo foglio, 3 ottobre p. p., diretto al mio distinto amico maestro Cavalier Francesco Florimo, e dallo stesso a me comunicato, mi pregio significarle quanto siegue:

« Se fortuna volle che la Biblioteca Musicale di questo Real Collegio potè arricchirsi della collezione originale delle opere classiche dell'immortal Cimarosa, pure si lamentava la mancanza del famoso Inno patriotico, composto e fatto eseguire dal medesimo nel breve periodo repubblicano dell'anno 1799, e che per la tristezza dei tempi cagionò all'illustre autore fugace gioja e lunghi dolori.

« Ciò premesso potrà ella penetrarsi di quale importanza sia per la suddetta Biblioteca il dono dell'Inno in parola che graziosamente ella ci fa, verificato quale autografo, che per merito di composizione, nonchè per le circostanze che lo accompagnano, lo rendono preziosissimo.

« Accolga pertanto le sentite espressioni di mia viva riconoscenza unite a quelle del Cav. Florimo, e con sensi di stima e di considerazione mi creda

Dev.° Obb.° Servo
S. MERCADANTE

All'Onorevole
Sig. GIUSEPPE ORLANDI

Numero IV.

Il fu Domenico Cimarosa è passato agli etc posi il giorno 11 gennajo dell'anno corrente, in conseguenza di un tumore che avea nel basso ventre, il quale dallo stato scirroso è passato allo stato canceroso. Tanto attesto sul mio onore e per la pura verità, ed in fede ec. ec. Venezia 5 aprile 1801.—Firmato: Giovanni Piccioli regio delegato, medico onorario di Sua Santità Pio VII.

Iscrizione sulla tomba di Cimarosa in Venezia:

D . M .
MEMORIAE ET AMICITIAE SACR .
QUIESCIT HEIC DOMINICUS CIMAROSA NEAPOLIT. MAGNI NOMINIS MUSURGUS, SCENICA POTISSIMUM IN RE . INGENI FRUGI , CORDATUS, COMIS OMNIBUS AC BENEVOLUS . DE QUO NEMO UNUS UNQUAM QUESTUS EST, NISI QUOD NOS TAM CITO RELIQUERIT. INTEGER VIXIT: DECESSIT PIENTISSIMUS VENETIIS III . ID . IANUAR . MDCCCI .
ANIMAE CARISS . EX AMICISSIMIS EIUS ALIQUOT .
L . M . P . C .

Numero V.

Su questi funerali si riportano dal Villarosa i seguenti particolari:

« Nel numero 77 del Diario di Roma detto il *Cracas* de
« 27 settembre 1801, pag. 7, si riporta la descrizione del-
« la solenne messa di requio cantata nella chiesa di sopra
« menzionata nella mattina de'25 dello stesso mese da tutto
« il coro musicale che concorse gratuitamente ad eseguirla
« e ch'era stata posta in musica dall'istesso celebre defun-
« to. Il pregio singolare di questa dotta e profonda lugubre
« composizione, dimostrò il merito singolarissimo dell'autore
« anche in questo genere. Fu ancora onorata la di lui me-

« moria con un funebre apparato di cui comparve ornata la
« chiesa, e ne furono commendati i talenti e le morali virtù
« colle iscrizioni poste nelle quattro facciate di un'elegante
« monumento di antica figura eretto nel mezzo del tempio. »

Fra le iscrizioni dettate per tale occasione merita di essere ricordata la seguente:

D. M.
DOMINICO CIMAROSAE
DOMO NEAPOLI
PRIMORES INTER
MUSURGOS, ET CHORAGOS
QUOT SUNT, QUOTQUE FUERE
FACILE PRINCIPI
ANIMAE INNOCENTISS.
NOSTRO OLIM DELICIO
NUNC HEU! DESIDERIO
PARENTALIA.

NICOLA ANTONIO ZINGARELLI (1).

« Per parecchi di coloro che nel corso di mia vita ho
« avuto agio di poter trattare da vicino, saranno talvolta
« riportate circostanze da niun altro finora riferite, perchè
« a me rese note in privati discorsi ». Queste parole che si leggono nell'Avvertimento premesso alla seconda parte di questo Cenno storico (2), si dovevano necessariamente qui ripetere per giustificar tutto ciò che si troverà di nuovo nella presente biografia, tanto per molti avvenimenti, quanto pel giudizio da formarsi sul conto di Zingarelli. Per quattordici

(1) Per questa biografia abbiamo creduto dover praticare lo stesso che già abbiamo fatto per quella di Cimarosa, cioè porre in fine un'*Appendice* per tutti i documenti ed altro che era necessario di riportare.

(2) Vedi a pagina 200.

anni essendo stato io con lui in continuo contatto, in prima come suo allievo in unione del compianto Bellini, e poscia maggiormente come Archivista dello stesso Collegio nel quale egli era Direttore, i discorsi privati e le conversazioni sui passati avvenimenti della vita eran continui, di modo che difficilmente potrebbe ritrovarsi chi meglio di me possa parlare di questo rispettabile maestro. Intendo bene che posso errare; ma non intenderò mai di esser contraddetto da chi non lo ha trattato da vicino, perchè Zingarelli è stato un uomo che a preferenza di ogni altro, per ben giudicarne, bisogna averlo intimamente conosciuto ed avvicinato.

Nacque Nicolò Zingarelli di un professore di canto con voce di tenore per nome Riccardo Tota Zingarelli, e di Teresa Ricci, in Napoli il 4 aprile 1752 (1). Avea appena sette anni quando perdè il padre nel 1759; di guisa che rimasto orfano e sprovveduto di tutto, fu ammesso per carità nel Conservatorio di Santa Maria di Loreto, ove Riccardo era stato principal computista. Obbligato dalle leggi del luogo ad imparare qualche strumento, si decise pel violino: di poi cominciò ad apprendere il gravicembalo, l'accompagnamento dei *partimenti*, ed indi i principii della composizione musicale dal Fenaroli. Guidato da sì valente precettore, si diede con tutto zelo ed ardore allo studio del contropunto, che mai non gli dava requio e sollievo; ed era tanto fermo nel suo proponimento, che quando nella stagione autunnale il Fenaroli si recava per diporto a dimorare in Ottajano, terra alle falde del Vesuvio, il giovinetto Zingarelli, che povero era e da tutti negletto, colà si recava camminando a piè per

(1) Un'elaborata necrologia di Zingarelli si trova nel Quaderno XXVIII publicato in novembre 1839 del giornale letterario che pubblicavasi in Napoli sotto il titolo di *Annali Civili*. Scritta da Raffaele Liberatore, la cui fama letteraria è ben nota, e che dichiara essersi maggiormente attenuto ad un libro poco prima stampato, ove buona parte degli elementi all'uopo erano stati da me somministrati, non poteva fare a meno di valermene nella presente biografia in molti rincontri.

buone undici miglia di via, onde mostrare al maestro qualche *fuga*, qualche *mottetto* o qualche altro lavoro di contropunto da doversi correggere.

Si occupava del pari e con assiduità ad apprendere le umane lettere, e specialmente il latino.

Uscito dal Conservatorio nel 1769, si mise sotto la direzione dell' abbate Alessandro Speranza; sicchè dopo quel tempo trovossi nel caso di comporre più accuratamente. Fu la sua prima produzione un intermezzo intitolato *I quattro pazzi*, eseguito dai suoi compagni nel teatrino del Conservatorio, lodato ed applaudito anche dai professori del medesimo. La sua estrema povertà non gli permetteva di rimanersi tranquillamente in Napoli ad attendere una favorevole occasione per entrare nella classe dei compositori teatrali, e costretto dal bisogno fu obbligato a ritirarsi alla Torre dell'Annunziata, ove in casa Gargano gli fu offerto un posticino per insegnare il violino a quei giovanetti. Per compenso avea soltanto vitto ed alloggio: le lezioni che dava ad altri del paese lo provvedevano per vestirsi e per ulteriori bisogni, ma sempre meschinamente. Egli nel descrivere questo primo periodo della sua vita talvolta s' inteneriva sino alle lagrime. Per un inaspettato ed impreveduto caso, volle ventura che fosse conosciuto dalla Duchessa di Castelpagano, la quale amando appassionatamente la musica, lo preso tanto a ben volere, anche tocca dalla sua miseria, che lo accettò come maestro di canto e di accompagnamento, e divenuta di lui potente protettrice, molto fece per fargli acquistare rinomanza e fortuna.

Nel 1778 scrisse per San Carlo una cantata a tre voci pel 12 gennaio. Nel 1779 per la sullodata duchessa scrisse altra cantata a tre voci, il *Pigmaleone*, ch'ebbe buon successo: ma dovè attendere altri due anni, e poi per favore della stessa ottenne di scrivere pel teatro di S. Carlo l'opera seria *Montezuma*, che fu rappresentata il giorno 13 agosto del 1781. Quantunque nella composizione osservasse pienamente i precetti che da

Fenaroli e dallo Speranza aveva imparati, pure seguendo uno stile tutto purità e tutto scienza, l'opera venne considerata come più dotta che piacevole, e non ottenne molto favore. Di poi riprodotta in Alemagna, piacque moltissimo, e venne anche encomiata da Giuseppe Haydn. Dopo questo primo esperimento, non molto propizio, si decise a cambiar cielo. Altamente raccomandato dalla sua benevola protettrice alla Contessa Castiglione, alla Marchesa Cusani dama dell'Arciduchessa Beatrice, ed all'Arciduchessa medesima, si recò in Milano, ove la sua fama aveva cominciato alquanto a penetrare. Quivi scrisse molte opere serie e buffe. La prima fu *Alzinda*, rappresentata al Teatro della Scala nel 1785, che molto piacque, perchè egli avea abbandonato la maniera alquanto ricercata del *Montezuma*, e la nuova adottata nell'*Alzinda* fu quella che tenne poi Zingarelli nei teatrali melodrammi (1). La buona riuscita del *Telemaco*, che scrisse nella quaresima dello stesso anno, gli procurò tutta la simpatia ed il favore dei Milanesi, che applaudirono anche l'*Ifigenia* scritta poi nel 1787. Salito già in grande onoranza, venne chiamato nel 1789 in Parigi per comporre l'*Antigone* sopra parole di Marmontel, che non ebbe felice riuscita in quel teatro detto dell'*Accademia Reale di Musica*, il 30 aprile 1790: forse anche a causa delle politiche vicende che occupavano gli animi in quel tempo, non meno che delle gare musicali che sì caldamente vi aveano agitati gli spiriti e tuttavia continuavano, siccome nella biografia di Piccinni abbiamo largamente accennato. L'opera non fu rappresentata che due o tre sere: Zingarelli, nè biasimato nè lodato, stimò miglior consiglio abbandonare la Francia, e visitando la Svizzera, se ne ritornò alla sua diletta Milano. Colà scrisse la *Morte di Cesare* nel 1791, ed il *Mercato di Mon-*

(1) Quest'opera la compose in sette giorni, essendosi per giunta ammalato. Lo narra Giuseppe Carpani nella terza delle sue Haydine; e poichè fu costui il poeta di parecchi drammi messi in musica dallo Zingarelli, merita credenza quando asserisce essere stato egli stesso testimone di questo sforzo di facilità.

fregoso nel 1792 (1). Qui ebbe occasione di fare per poco sosta alla composizione teatrale per dedicarsi allo studio profondo della musica di chiesa. Doveasi in quel tempo scegliere un maestro per la Cappella del Duomo. Fu aperto un concorso, che durò tre giorni consecutivi, e tra le altre pruove si diè per tema un *Canone* ad otto reali, nella composizione del quale Zingarelli superò tutti i suoi competitori.

Quantunque in allora molto dedicato alla musica sacra, pure non tralasciò di continuare a scrivere pel teatro. Diede nel 1793 la *Secchia rapita*, ed *Artaserse* nel 1794 che incontrò il pubblico favore: la prima, ripetuta subito a Dresda, fu non meno dalla Germania che dall' Italia avuta carissima. In Milano, durante la lunga dimora che ivi in due volte fece, compose la massima parte e forse la migliore delle sue opere teatrali. Oltre le nominate, si contano anche *Pirro*, *Mitridate*, *Il Ratto delle Sabine*, *Ricimero*, *Armida*, *Il Ritratto*; nel 1801 la *Clitennestra* scritta per la celebre Catalani; nel 1803 il *Bevitor fortunato*, ed *Ines de Castro* scritta per la Silvia; e furono composte in questo tempo le cantate *Oreste*, *Alceste*, e l'*Oratorio della Passione* eseguito nella Chiesa di San Celso con generale compiacimento. In questo frattempo per altro la musica che di lui maggiormente crebbe la fama fu la *Giulietta e Romeo* (2), che data nel 1795 al Teatro della Scala e scritta per la Grassini, Crescentini e Bianchi, produsse vero e deciso entusiasmo. Questa è reputata la migliore fra le sue opere teatrali, per la quale non diminuì nel corso di trent' anni la fama, e che da per ogni dove riscosse la pubblica approvazione.

Lasciò Milano perchè eletto a maestro della Santa Casa

(1) Quest'opera buffa riportò sopra le altre giustamente la palma e procurò in principal guisa all' Autore fama di valorose, quantunque egli mai non vi si levasse alla stessa altezza cui nelle serie pervenne.

(2) Vedi Appendice num. 1.°

di Loreto, ufficio più onorifico e più lucroso di quello che occupava. Quasi un decennio colà si rimase, ed in questo periodo di tempo si occupò anche a scrivere opere teatrali quando dagl' impresarii gli venivano richieste. Così per Venezia compose *Apelle* e *Campaspe*, in cui fece egregiamente una delle prime parti lo stesso Girolamo Crescentini. Il *Conte di Saldagna* fu pure rappresentato in quella città al Teatro della Fenice nel carnovale del 1796. Nel 1797 scrisse per la Scala di Milano il *Meleagro*, che non piacque. Altre opere serie e buffe, *Oratorii* e *Cantate* ad una e più voci per commissioni particolari, ed altra svariata musica per camera compose. Per altro con più fervore attendeva alle musiche sacre, siccome obbligo di ufficio e natural propensione inducevalo, le quali sono di numero sterminato, e di tanta bellezza, che non saprebbesi qual preferire. Chiunque abbia contezza di tal maniera di componimento non ignora l'immensa collezione che può dirsi unica di musica da chiesa, conosciuta in Italia sotto il nome di *Annuale di Zingarelli*, o come altri scrissero *Annuale di Loreto*, vale a dire quel repertorio di *Messe* in musica per tutti i giorni dell'anno, fatto per risparmiare i cantori obbligati in quella basilica a cantarne cinque o sei in ogni mattina. Or l'*Annuale* dello Zingarelli fa veramente l' ammirazione del mondo musicale, poichè vi è immensa quantità di *Messe*, le quali al necessario pregio della brevità (non dovendo ognuna durare che quanto un'ordinaria messa cantata), accoppiano quello di una spontanea espressione, di una semplice, chiara e mirabile melodia. Nessuno meglio di lui giunse a risolvere quel difficile problema musicale, nè saprei chi abbialo superato nello *stile di cappella*, e nella musica a *pieno*, o vogliam dire *corale* (1), e generalmente in ogni specie di musica di chiesa. E qui

(1) Il principale carattere della musica di *cappella* è di esser composta per le voci sole sull'accompagnamento di basso eseguito dall'organo: le musiche a *pieno* sono destinate a cantarsi in coro da un gran numero di voci.

bisogna osservare che appunto in Loreto la fama e la rinomanza dello Zingarelli ebbe il suo principal fondamento: nè vuolsi tacere egli aver colà avuto fra' lodatori il più famoso capitano dell'età nostra, quando nel 1796 conquistando l'Italia, inoltrò sino a quella città i passi vittoriosi. Napoleone Buonaparte ammirò quel fare grave, melodioso, e nel tempo stesso conciso e spedito dello Zingarelli nella musica sacra; onde volle conoscerlo ed aver con esso lui familiare discorso; e vedrassi che giunto sul trono non dimenticò quell'*Annuale* stupendo, che ora religiosamente si conserva nell'Archivio della Santa Casa di Loreto, nè se ne concede copia ad alcuno.

Avvenuta la morte di Pietro Guglielmi nel 1804, fu invitato Nicolò Zingarelli a prendere la direzione della Cappella Pontificia, in luogo dell'egregio defunto, che non poteva trovare più degno successore, ed egli andò a stabilirsi in Roma. Da quest'epoca incominciò a dedicarsi maggiormente alla musica da Chiesa, più che non avealo fatto quando era in Loreto, che alternava con qualche dramma sacro, oppure col porre in musica brani di alcuni dei nostri maggiori poeti, cioè molte stanze del Tasso (1) e dell'Ariosto, e quei due insigni episodii che leggonsi nella prima cantica dell'Allighieri, *Francesca* cioè ed *Ugolino* (2). Riguardo a composizioni teatrali, poche altre se ne annoverano. Pel teatro privato del Duca Lante e per la signora Camporosi fu scritta la *Distruzione di Gerusalemme*. Il successo fu tale che si palesò universale desiderio di sentirla, e perciò fu riprodotta nel Teatro Valle, dove stette in iscena ben cinque anni, poichè il pubblico parve non potersene mai satollare. *Giulietta e Romeo* e questa *Gerusalemme* son le due più splendide produzioni teatrali dello Zingarelli. Più tardi poi, quando per Firenze compose la *Riedificazione di Gerusalemme*, non ebbe

(1) Si vegga nell'Appendice num. II.
(2) Si vegga al proposito l'Appendice num. III.

la ventura di vederla egualmente applaudita. Per le ultime definitive composizioni teatrali, non credo potersi far meglio che trascrivere quanto in proposito si legge nella citata *Necrologia*.

« Ancora Niccolò Zingarelli compose in Roma nel 1810 *Baldovino* pel teatro di Torre Argentina, e nell'anno seguente *Berenice* pel Valle. Fu questo ultimo melodramma col quale ei si congedò dal teatro, non avendo d'allora in poi voluto occuparsi che in musiche da chiesa o di sacro argomento. Ma quell'addio sarà nelle tradizioni teatrali sempre mai memorabile. Ogni pezzo della *Berenice*, quando la prima volta s'udì, dovettero i musici replicarlo; il finale del primo atto che per astio e malavoglienza era stato mutilato, andò alle stelle; la seconda sera fu detto per intero e trasportò il pubblico smodatamente; il quale dopo cento e più recite il volle l'ultima sera ripetuto due volte, benchè durasse una buona metà di ora. Ognuno sa che incomincia con le parole *Già sparir vedo la sponda*, e che vi si accenna a nave balzante tra i flutti; ma non sarà noto del pari che fu scritta in Civitavecchia, innanzi appunto allo spettacolo grandioso del mare. I rimanenti pezzi, per la più parte scritti negli alberghi dove il maestro allora viaggiante arrestavasi, eran mandati per le poste l'un dopo l'altro al Duca Braschi sindaco di Roma. »

La nascita del figlio di Napoleone, a cui erasi dato il fastoso titolo di Re di Roma, venne imprevedutamente a sconvolgere la quieta vita ch'egli si godeva nella capitale del Mondo Cattolico. Napoleone aveva dato ordine che si celebrassero splendide feste in tutte le città dell'impero e si cantasse solennemente in tutte le chiese l'Inno Ambrosiano pel fausto avvenimento. Invitate a tal uopo le autorità tutte di Roma, si recarono in San Pietro. Sonò l'ora stabilita, ed i magistrati, la milizia, la nobiltà, i sacerdoti tutti erano presenti, l'orchestra ed i cantanti pronti: solo mancava il Maestro di Cappella: invano fu replicate volte chiamato Zinga-

relli e minacciato: egli impassibile e fermo nel suo proponimento di non intervenire alla cerimonia, rispondeva a tutti, nè ebbe ritegno di dirlo allo stesso Prefetto: « Se dovessi « battere il tempo del *Te Deum* per la nascita del figlio del- « l'Imperatore Napoleone, lo farei per adempiere l'obbligo « annesso alla mia carica di maestro in San Pietro; ma per « solennizzare la nascita del *Re di Roma*, no, davvero no! [illegible] perchè io non conosco altro Re di Roma che il Sommo [illegible] Pio VII (1) da cui ebbi questo [illegible]. » Irritato di q[illegible]cia il Prefetto, lo m[illegible] in Castel San-t'Angelo, [illegible] confinollo nel[illegible] di Civitavecchia. Come l'ebbe saputo [illegible]nò che lo avessero fatto partire per Parigi. Il Gene[illegible] Miollis, che allora comandava a Roma, fattolo chiamare, gli disse in tuono autorevole: « Voi al mo- « mento, senza frapporre indugio, dovete partire per Parigi « per ordine dell'Imperatore. » Niente sbigottito Zingarelli rispose: « Conosco Parigi, e con piacere lo rivedrò una se- « conda volta: partirò!..»—« Ma a vostre spese, » soggiunse il generale.»—« Non posso servirla, » rispose Zingarelli, con quella freddezza che tanto lo distingueva: « non ho danaro « per viaggiare a mie spese.» Sdegnatosi il Generale, continuò: « E che cosa avete dunque fatto del danaro fin ora « guadagnato con l'arte che tanto nome vi fece acquistare?» Sorridendo risposegli Zingarelli: « Non ho avuto giudizio, l'ho « tutto sciupato. » — « Ebbene, disse più alterato Miollis, « quando è così partirete in mezzo ai gendarmi.» — «Meglio « per me, » riprese a dire il maestro, « anderò più sicuro « ed entrerò in Parigi coi dovuti onori.» (2) Pur nondimeno Napoleone informato di questa seconda ostinazione di Zingarelli, ordinò che gli si dessero 200 napoleoni d'oro, e che

(1) Allora prigioniero a Fontainebleau.

(2) Questo dialogo così circostanziato è stato a me riferito dallo stesso Zingarelli, che con una certa soddisfazione si compiaceva in ripetere la conversazione avuta *con quel ridicolo di Miollis*: così egli chiamava quel generale.

venisse trattato con tutti i riguardi dovuti ad un artista di merito. Tranquillamente egli allora, coi napoleoni in tasca, intraprese il viaggio.

Giunto in Parigi, perchè si ristorasse dalle fatiche sofferte, il Cardinale Fesch porgevagli in nome dell'Imperatore quattromila franchi, e colà sino al febbrajo del seguente anno 1812 libero si trattenne e pensionato di 200 franchi al mese. La Duchessa di Cassano Serra, che molto proteggeva lo Zingarelli, perchè era stato maestro in sua casa, trovandosi in quel tempo a Parigi come prima Dama d'Onore della Regina di Napoli Maria Carolina Murat, conversando un giorno con l'Imperatore, ch'era di buon umore, colse il destro, e gli ricordò con bel garbo la presenza di Zingarelli a Parigi. Napoleone sorrise, e fissando la Duchessa, soggiunse: « Perchè non dite meglio, Duchessa, di quell'originale di Zingarelli?» L'indomani lo fece venire a se, e siccome non aveva dimenticato il gran dominatore che colui che non aveva voluto dirigere la musica del *Te Deum* in Roma per la nascita del figlio, era pure l'autore dell'*Annuale di Loreto*, senza dir parola dell'accaduto, gli dimandò una nuova *Messa* per la sua Cappella Imperiale, dicendo che la voleva magnifica, acconcia, con tutte le solennità rituali e musicali, ma breve, e che durar non dovesse più di venti minuti. La musica della *Messa* riuscì di maraviglioso effetto, e fu di sommo gradimento dell'Imperatore, ed in siffatto modo che la mattina in cui la messa fu eseguita, incontratosi nell'uscire dalla Cappella Imperiale con la Duchessa di Cassano Serra, le indirizzò la parola dicendo: « È pur troppo vero che « questo vostro compatriota è un buon compositore, è un « grande artista; ma è pur vero che è un uomo fatto di « ferro: può spezzarsi, ma non si piega.» (1) Intanto rima-

(1) Queste parole sono state da me intese dalla bocca stessa della Duchessa di Cassano, un giorno che stando io in casa di lei cadde la conversazione su questo avvenimento.

sto pienamente soddisfatto, ordinò che l'autore fosse rimunerato con seimila franchi (1). Dopo ciò avendo Zingarelli manifestato il desiderio di ritornare in patria, l'Imperatore non solo vi acconsentì, ma con sua lettera autografa lo raccomandò al Re Gioacchino Murat acciocchè lo collocasse in alto posto. Così Napoleone puniva l'oltraggio recato in Roma alla sua onnipotenza. Ma da un lato, cotanto era egli in alto, che sdegnò di abbassarsi a considerar la scappata del nostro vesuviano maestro siccome un crimenlese; e dall'altro chi era l'oltraggiatore?... Il compositor di *Giulietta e Romeo*, ch'egli sopra tutte le drammatiche musiche del suo tempo pregiava.

Giunto in Napoli nello scorcio del 1812, accompagnato da una così valida commendatizia, doveva viver sicuro del successo. Il difficile si era di rinvenire un posto, perchè s'intendeva bene dovere essere nella parte musicale; e come che niuno se ne offriva vuoto nella disposizione in cui allora trovavansi le cose, ed occupati erano tutti da distinti maestri, dovette credere il governo non potere diversamente sciogliersi dall'obbligo di soddisfare le intenzioni di Napoleone, che creando un posto nuovo. Ed ecco che in febbrajo del 1813 si abolisce il modo come eran diretti l'insegnamento e l'amministrazione del Real Collegio di Musica, facendo che tutto fosse concentrato in un solo individuo col nome di Direttore, e vi si nominò Nicolò Zingarelli (2).

Io non so se lo stesso governo avesse in quel momento la coscienza di aver bene operato. Se credeva che in luogo di una Commissione composta di tre individui(3) valeva meglio concentrare in un solo l'insegnamento, tosto che fra quei

(1) La lettera con cui il gran Ciambellano di Francia Conte di Montesquieu trasmise al maestro Zingarelli un *pagherò* di seimila franchi, porta la data del 22 gennaio 1812.

(2) Zingarelli fu il primo formalmente nominato direttore, perchè gli altri Conservatorii non ebbero che il maestro di contropunto e composizione ed in ultimo un *Giurì* che dirigeva gli studii musicali.

(3) Si ricordi quanto è detto a pag. 52 ed a pag. 323.

tre vi era un Paisiello, questi e niuno altro doveva essere prescelto. Avendo dunque diversamente operato, ben si ravvisò che cedeva ad una pressione superiore a cui non potevasi resistere; e ciò nel mondo musicale, può francamente dirsi, produsse sfavorevole impressione. Ora noi ci uniformiamo pienamente a questa opinione, sempre che ci trasportiamo al tempo in cui ebbe luogo l'avvenimento; ma oggi, dopo aver veduto da vicino per molti anni in qual modo Zingarelli abbia diretto il Collegio, oggi, noi siamo di parere perfettamente opposto, e quelle dure parole scagliate dal sig. Fétis, *ce fut un événement funeste pour l'école renaissante de Naples que le choix de Zingarelli pour la diriger*, vorremmo che non l'avesse mai dette.... Ma non anticipiamo nei fatti su vaghe parole: abbia il lettore la pazienza di seguirci in questa biografia, s'immedesimi con noi nella conoscenza di Zingarelli come Direttore del Collegio, e poi, quando saremo a riassumere su di lui un giudizio, sciolga egli stesso la questione.

Sostenne egli questo uffizio sino a che alla restaurazione del Governo Borbonico non si diede nel 1816 altro ordinamento al Real Collegio, in virtù del quale rimase Zingarelli soltanto alla direzione per la musica e pel canto (1), cioè per la parte esclusiva della sua professione. Nello stesso anno era antecedentemente avvenuta la morte di Paisiello, ed il Zingarelli gli successe nel posto di Maestro di Cappella della Cattedrale di Napoli, ed anche in quello di socio ordinario della Reale Accademia di Belle Arti, eletto da quei che la componevano ad unanimità di voti, dove poi nel settembre del 1817 fu nominato Presidente.

Concentrato Zingarelli tutto nell'insegnamento, capì, e volle che ognuno al par di lui lo intendesse, che egli doveva essere l'incarnazione parlante della grandiosa scuola dello Scarlatti e del Durante, che aveva dato al mondo musicale una pleiade di compositori famosi e celebri, e quindi che egli aveva il sacro dovere di trasmettere intatto il deposito delle tradizioni

(1) Vedi pagina 63.

di essa nelle mani de'successori siccome intatto era nelle sue pervenuto. Con ciò non devo intendersi ch'egli esigesse che la musica fosse stazionaria, e nella biografia del Feoaroli abbiamo accennato un aneddoto che ben dimostra quale era su ciò il suo pensiero. Egli anzi ornava le lezioni che dava ai suoi giovani alunni coi progressi d'innovazione e d'immegliamento che l'arte avea acquistato ai suoi tempi. Severissimo nei sani principii della scienza, diceva sempre ai suoi discepoli: « Studiate, osservate attentamente, cari miei, le opere dei « sommi nostri maestri che furono, ed anche quelle dei ce- « lebri maestri delle nazioni straniere, prendendo sempre di « mira il vero ed il bello, ch'è uno ed immutabile. Nei « grandi esemplari imparerete il gusto, le grazie ed il mo- « do per piacere. Le loro produzioni, che prenderete a mo- « dello, vi svegliereanno il fuoco sacro, se Dio vo lo ha do- « nato. Da me imparate la grammatica, la semplice e nuda « arte; e una volta conosciutala, e divenuti maestri, studie- « rete il modo di nasconderla. Guai a voi se vorrete farne « pompa e brillare per essa: allora sarete perduti. Se il « pubblico non dovrà dilettarsi che della semplice arte vo- « stra, vi chiamerà pedanti, autori monotoni, e comunque « riconoscerà voi per dottori in musica, pure vi *fischierà*.»

Molta parte del tempo dava ai suoi alunni, che ei tenea sempre in luogo di figliuoli. Tenero non meno de' loro progressi nell'arte, che de' vantaggi loro ai quali di gran cuore cooperava, ebbe la soddisfazione, scorsi sei anni da che trovavasi preposto all' insegnamento, di vedere uscire dalla sua scuola Saverio Mercadante (1), e quasi contemporaneamente Carlo Conti, nomi che soli basterebbero per comprovare la valentia di un maestro (2).

(1) Il Mercadante mentre stava tuttavia nel Collegio scrisse pel teatro San Carlo l'*Apoteosi d'Ercole*, e pel Teatro Nuovo *Violenza e Costanza*, entrambe con immenso successo.

(2) Con ciò non s' intende certo derogare ai meriti personali di questi insigni maestri; ma essi stessi ben sapevano che, oltre la mag-

I modi dello Zingarelli avevano un'apparenza alquanto burbera, ma nei fatti si mostrava totalmente diverso. La porta del suo appartamento era aperta da mattina a sera; nè mai si negava a dare consigli e lezioni a chi gliene dimandava. Tutti ricordano che Bellini il più delle volte prendeva le sue lezioni sino a due volte al giorno, ed egli sovente sorridendo gli diceva: « Siete tanto giovine! avete forse paura « che non vi basti la vita per apprendere l'arte?... Vediamo, « continuava a dire, vediamo quest'ultimo *solfeggio* (il secon- « do della giornata), che spero più felice di quello di questa « mattina » (1). Quattrocento solfeggi gli fece comporre, dicendogli sempre: « Questa è la vera e la più buona via di for- « marsi il canto (2). Se canterete nelle vostre composizioni, « siate pur certo che la vostra musica piacerà. Se invece « ammasserete *armonie*, *contropunti doppi*, *fughe*, *canoni*, « *note*, *contronote* ecc. ecc. forse sì e forse no, il mondo musi- « cale vi applaudirà dopo un mezzo secolo, ma certo il pub- « blico vi disapproverà. Egli vuole *melodie*, *melodie*, sempre « *melodie*. Se il vostro cuore saprà dettarvele, studiatevi di « esporle il più semplicemente possibile, e la vostra riuscita « sarà sicura, voi sarete compositore; in contrario non sarete « che un buon organista di qualche villaggio. »

Era verso la fine dell'anno 1825, cioè dopo i risultamenti

giore o minore fama acquistata per le rispettive opere, non avrebbero potuto essere Mercadante Direttore e Conti primo maestro di contropunto o composizione nel Real Collegio se non fossero stati profondi nella scienza musicale che da Zingarelli appresero.

(1) Zingarelli con Bellini si mostrava più rigoroso che con gli altri, e sempre gli raccomandava la melodia, pompa così bella della scuola napolitana.

(2) Questi fondamentali principii della nostra scuola furono riconosciuti indispensabili nelle scuole musicali de'paesi stranieri; e il sig. De Villars, nel citato opuscolo, così si esprime: « C'est du chant, « c' est du chant que l'on veut aujourd'hui! aujourd'hui, demain, « toujours!! Le chant c'est la musique même, et sur cette matière, « point de transaction possible; hors le chant, point de salut. »

che abbiamo veduto presentare la direzione dello Zingarelli, come pure quelli che si promettevano prossimi, poichè Bellini aveva già esordito con l'*Adelson* e *Salvini* nel teatrino del Collegio, e stava impegnato per una musica al teatro San Carlo, quando fu annunziato che il Ministro dell'Interno e della Pubblica Istruzione intendeva visitare il Collegio. Diceva essere egli stato informato che l'istruzione musicale andava di male in peggio, che gli alunni non istudiavano, che niun progresso si faceva nell'insegnamento, che nulla si scorgeva d'immegliamento nell'interesse dell'arte ecc. ecc. e perciò voleva che avesse luogo un esame generale a cui egli avrebbe preseduto. Oltre tutti i professori del luogo invitati ad intervenire, condusse seco il Ministro come suoi assistenti due dilettanti, il cavaliere Corigliano dei Marchesi di Rignano, ed il cavaliere Gaspare Selvaggi, che quantunque entrambi di gran valentia musicale (1), non era regolare metterli in confronto co' maestri insegnanti del Collegio, scelti sempre tra le prime rinomanze artistiche del paese. Incominciato l'esame, si chiamò ad esporsi il primo alunno Vincenzo Bellini. Appena si presentò, Zingarelli disse: « Credo soverchio, se non inutile, esaminare questo giovi- « netto, che fra qualche mese dovrà essere esaminato da « giudici assai più severi di noi, dal pubblico di San Carlo, « ove darà la sua opera che sta componendo, *Bianca e* « *Gernando* ». Tutti si uniformarono all'opinione dello Zingarelli. Si diè principio dalla scuola di canto, alla direzione della quale trovavasi allora l'egregio Girolamo Crescentini, che propose i suoi *Solfeggi* per esaminare gli alunni addetti alle diverse branche del canto; ma Zingarelli, che in quel momento doveva al certo trovarsi alquanto punto nel suo amor proprio, e perciò voleva mostrare che egli non

(1) Questi due dilettanti hanno meritato il loro posto nelle biografie del sig. Fétis; e noi anche abbiamo avuto occasione di menzionarli, cioè il cav. Selvaggi nelle biografie di Scarlatti e di Sacchini, ed il cav. Corigliano di Rignano in quella di Pergolesi.

intendeva per nulla deporre la sua qualità di Direttore, riprese a dire: « Signor Crescentini, ricordatevi che là dove « sono gli architetti, i muratori debbono rimanere al loro « posto. Il *solfeggio* per l'esame degli alunni di canto lo « scrivo io che sono il Direttore del Collegio ». Tacquero tutti, ed egli si mise a comporlo. L'esame riuscì sodisfacente in tutti i particolari dell'arte. Il Ministro si dichiarò contentissimo, come furono del pari i suoi assessori; e nel fare le sue scuse a Zingarelli, se per poco avea dubitato della sua solerte direzione, gli prodigò i più lusinghieri elogi. Zingarelli, sempre silenzioso, si unì al Governo del Collegio ed ai professori che facevano corte al Ministro che partiva. Arrivati alla porta, il vecchio Direttore si spinse avanti, e mosso in testa il cappello che prima teneva in mano, disse: « Signor Ministro, la prego di non dimenticare, pel « tratto avvenire, che uomini come lei degnissimi per fare « da ministri, il Re di Napoli ne trova quanti ne vuole; « ma per fare il Direttore del Collegio di musica, sempre « che vuole limitarsi a sceglierlo fra i suoi sudditi, attual- « mente non ne ha che un solo, e questo solo sono io, che « mi chiamo *Nicolò Zingarelli*, ed il torto a chi spetta. « Non si doveva nè anche per un solo momento supporre « che il Collegio affidato alla mia direzione potesse andar « male e non progredisse nell'insegnamento. Basto io solo, « senza essere da niuno coadiuvato, per esaminare gli a- « lunni del mio Collegio. » Poi bruscamente si congedò voltando le spalle. Il Ministro, eravamo tutti presenti, arrossì, e senza dir parola montò nella sua carrozza. Zingarelli, contento di sè, salendo le scale del Collegio, e toltosi il cappello, perchè, come egli diceva, gli dava molto calore, rivolto a noi tutti che l'accompagnavamo, ci disse: « Alla fin « fine ho dato a Sua Eccellenza una buona lezione, e ci « penserà due volte prima di ritornare a presedere ad un altro « esame nel Collegio di Musica. Ora che mi destituisca: « se pur gli piacesse farlo, il Re non vi acconsentirebbe

» di certo; ma se ciò avvenisse, per me vuol dir lo stes-
« so: ho un capitale in Roma, ultimo avanzo delle largi-
« zioni napoleoniche, che mi frutta la rendita di 12 scudi
« romani al mese, per me più che sufficienti, perchè solo,
« a vivere da signore ».

Questi tratti che sentono alquanto di orgoglio debbono essere compatiti nella condizione in cui egli si trovava. Fanno però chiaro vedere la tempra del suo carattere. D'altra parte chi si era negato a dirigere un *Te Deum* per la nascita del figlio del gran Napoleone, non doveva aver la forza di mettere a dovere un Ministro del Re di Napoli?....

Dedito all'insegnamento, che come abbiamo detto occupava quasi tutta la sua vita, non mancava ne' momenti che gli rimanevano di dedicarsi alla composizione della musica sacra. Nel 1826 compose un *Miserere* a quattro voci alla palestrina, eseguito per la prima volta nella quaresima del 1827 da 200 alunni del Collegio e delle scuole esterne di San Pietro a Majella. L'effetto che produsse fu veramente maraviglioso, sorprendente. Il pubblico stivato nella chiesa, che quantunque vasta non bastava a contenerlo, traboccava nei cortili desideroso di ascoltare ed ammirare la sublime composizione e la buona esecuzione. Da quest'anno sino al 1858, in cui Mercadante, qual Direttore del Collegio, alla sua volta compose anche un *Miserere*, fu sempre quello dello Zingarelli che per 32 anni formò l'ammirazione ed il diletto non solo dei Napoletani tutti, ma ancora di quanti stranieri vi accorsero (1).

Nel 1829 scrisse pel gran *Festival* di Birmingham il capitolo *Per ea* del Profeta Isaia, eseguito da dugento cori-

(1) È troppo noto questo *Miserere* perchè possa temersi che vogliansi mettere in dubbio gli elogi che abbiamo ad esso prodigati, e perchè taluno possa anche crederli effetto di particolare predilezione, essendo stato sin dal primo momento sempre da me concertato e diretto; pure troviamo pregio dell'opera riportare una lettera che un egregio nostro professore ha scritto sul proposito. Vedi appendice num. IV.

sti e da un'orchestra non meno numerosa diretta dal giovine maestro Michele Costa, prescelto a tale scopo ed invitato a recarsi a Birmingham dallo Zingarelli stesso, il quale aveva richiesto tal fatto come condizione speciale, prima di consegnare il lavoro. Lodevole fu trovata la composizione, e tra i plaudenti uditori si trovavano i duchi di Essex e di Cumberlandia.

Fu invitato nel carnovale del 1833 a comporre per gli alunni dell'Ospizio Apostolico detto di *San Michele* in Roma il melodramma sacro *Saul*, e lo regalò al pio luogo. Cantato da quei poverelli, ebbe pure plauso grandissimo, e porse non dubbio argomento che ancor viva ed abbondevole era nel vecchio compositore la vena de'teatrali modi. Trascorso qualche tempo, fece aggiungere al poeta Giovanni Smith le parti di donna, e vi accomodò la musica, alla quale nulla oggi manca perchè possa riprodursi in qualsiasi pubblico teatro.

Scrisse numero immenso di *solfeggi* per tutte le chiavi, e di *partimenti*, *fughe*, *canoni*, acconci all'istruzione elementare degli alunni del Collegio: composizioni tutte giustamente avute in gran pregio pel modo progressivo, per l'ordine perfetto, per la chiarezza ed il gusto con che si veggono condotte.

Sarebbe davvero difficilissimo enumerare tutte le musiche sacre ch'egli compose: *Inni*, *Mottetti*, *Salmi*, *Messe*, *Dixit*, *Te Deum*, *Miserere*, quasi tutte le preci della chiesa uscivano melodiate da quella istancabile e non mai invecchiata fantasia. Le sue cantilene erano le più acconce ad esprimere il sentimento religioso, e se non tutte possono dirsi nuove e peregrine, nessuna per altro se ne troverà contraria alle ragioni del buon gusto o della convenevolezza, e questo appunto è il segreto della sua sacra melopea. Imbevuto dello spirito religioso, avvalorato dalle sue credenze, e col fervor della fede nelle ragioni misteriose del premio e della pena, le sue melodie esprimevano tutto ciò

che vi ha di più solenne e di più poetico nel culto cristiano. Aborriva per proprio convincimento dal frammettere canti tolti dalla scena, e non solo lo mostrava costantemente col proprio esempio, ma lo promulgava altamente con la voce. In un discorso fatto nell'Accademia di Belle Arti, tutto su questo argomento si distese, riportando al proposito una terzina di Salvator Rosa:

Ed è pur vor che con indegni esempi
Diventano bestemmie ai giorni nostri
Di Dio gl'inni ed i salmi in bocca agli empi.

Di parecchie onoranze fuori ed in patria ebbe a rallegrarsi il nostro Zingarelli. Molte accademie lo ascrissero tra'loro socii. Primo fu nel 1804 l'Istituto Nazionale di Francia, la cui nomina di socio corrispondente della classe di Belle Arti gli venne confermata venti anni di poi con approvazione del Re Luigi XVIII. Nel 1805 lo accolse nel suo seno la Congregazione de'Virtuosi di Musica in Roma; e nel seguente anno il Conservatorio di Musica di Parigi gl'inviò colla sua medaglia il diploma di socio corrispondente. Nominollo membro ordinario, nella sezione di musica e mimica, con diploma de'28 maggio 1807, l'Accademia Italiana di scienze, lettere ed arti. La stessa onoranza gli fece nell'anno appresso la nostra Accademia Reale di Belle Arti, come abbiamo già riferito, e nel 1829 l'Accademia Pontaniana. Nell'anno medesimo ebbe le insegne di cavaliere dell'Ordine reale di Francesco I. Stabilita in Napoli la Società Filarmonica, lui chiamò un de'primi tra'socii onorarii, gliene spedì in data del 9 maggio 1835 onorifico diploma, e per l'apertura lo incaricò della composizione di un *Inno* che nell'esecuzione fu molto applaudito. L'Istituto Istorico di Francia anche lo elesse a *corrispondente* della quinta classe, riserbata alla storia delle Belle Arti. Suo lo acclamava l'Accademia Reale di Belle Arti novellamente fondata in Berlino,

ma dispiacevolmente il diploma qui giunse allorchè l'eletto si era partito da questa vita (1). Finalmente ebbe lui vivente gli onori che sino allora erano stati soltanto tributati a'grandi maestri dopo la morte, cioè di vedere egli stesso inaugurata la sua effigie nella gran sala dell'Archivio Musicale (2). Il giorno 23 giugno 1835 ebbe luogo la cerimonia. Il Ministro degli affari interni e della pubblica istruzione, cavalier gran croce Nicola Sant' Angelo, volle intervenire ad onoranza sì affettuosa che si tributava al decano dell' arte, ed innanzi ad esso, alle autorità del Collegio, ai convittori, ed a ragguardevole udienza, ch'era il fiore della città nostra, fu al suono di festevole sinfonia scoperta l'effigie, ove le sembianze del venerando maestro erano ritratte. A quella sinfonia seguì poi un inno, la cui esecuzione per suono e per canto era affidata agli alunni del luogo. Un giovine oratore, il sig. Cesare Dalbono, ora uno dei distinti letterati del paese e presidente dell'Istituto di Belle Arti, lesse il discorso inaugurale, che con molta arte volse non tanto a lodar Zingarelli, quanto ad incitar quegli alunni perchè lo imitassero. Egregi poeti lo cantarono vivente onore e lume splendidissimo della prima tra le arti belle, lui che colà in mezzo, scopo a tanti omaggi, eroe di sì bel trionfo, tutto rossore bagnava a quando a quando le gote di lagrime di tenerezza (3).

Di tale e tanta festa fu da' Napolitani onorato questo illustre loro concittadino che dovevano piangere estinto prima che due anni trascorressero. Grave già di anni, aveva incominciato a risentire alcuni acciacchi cronici, che a poco a poco sempre più aumentando, fecero chiaro vedere essere egli minacciato d'idrope. Dopo que'tali palliativi che si adoperano in simili casi, si ricorse anche a quello di prescri-

(1) Vedi la lettera che accompagnava il diploma berlinese nell'appendice num. V.

(2) Di questa sala abbiamo parlato già nella prima parte del nostro Proemio.

(3) Vedi l'appendice num. VI.

vergli l'aria della Torre del Greco, che se non riesce a guarire, è però sempre dai nostri professori indicata come quella che sicuramente allontana e lenisce gli effetti del cronico morbo. Nel mentre colà trovavasi, si vide ad un tratto maggiormente incalzato dal male il giorno 1° maggio 1837, sì che accorgendosi del pericolo, chiese i Sacramenti. Devoto per intimo convincimento, rispondeva egli stesso alle orazioni del sacerdote con animo tranquillo, e per quei pochissimi giorni che ancora visse, sempre tranquillo rimase e senza mai muover lamento, ed anzi conservò anche quel suo consueto modo arguto di favellare, di talchè quasi sul punto di morire, al suo confessore che picchiava la porta, domandando licenza di entrare, disse con volto sorridente: « Aprite, aprite, padre mio, e lasciate pure aperto; non è per « questa porta che deve entrare la morte che sento vicinissima. » Dopo un'ora, alle undici del mattino del 5 maggio, rese l'ultimo respiro: contava l'età di anni 85 e giorni trentuno.

Tutto era stato predisposto per rendergli in Napoli i funebri onori, e però nel giorno seguente la sua salma fu trasportata nel Real Collegio di Musica, alla cui porta fu onorevolmente ricevuta da' convittori dolenti sino alle lagrime, dal Rettore e dai Governatori del luogo. Quindi con gran pompa ed accompagnata dallo stesso Governo, dai socii della Reale Accademia di Belle Arti, da tutti i professori della capitale, e seguita da quella eletta schiera di giovani alunni che sentivan pena a distaccarsene, fu portata nella Chiesa di San Domenico Maggiore e seppellita nella Cappella detta del Bambino. Nel dicembre seguente solenni funerali si celebrarono nella Chiesa di San Pietro a Majella, nella quale fra gli apparati si vedeva eretto nel mezzo sontuoso tumulo adorno di commoventi iscrizioni che ricordavano le virtù morali ed artistiche del defunto. La messa di requie venne eseguita non solo dagli allievi, ma da quasi tutti i professori della città, che in numero maggiore di

trecento spontaneamente avevan voluto concorrervi. Fu quella che egli fra le tante da lui composte aveva per l'oggetto indicata, ed era la stessa che in simile congiuntura e nella stessa Chiesa egli lagrimando aveva diretta due anni prima nei funerali fatti in onoranza del non mai abbastanza compianto Bellini. Una dotta orazione funebre fu recitata dal chiaro marchese Basilio Puoti, che al defunto era stato legato con vincoli di sincera amistade.

Nicolò Zingarelli, del quale abbiamo narrato la vita, considerandolo come Maestro e come Direttore del Collegio, riuniva in sè molti altri pregi che lo rendevano degno della stima ed anche dell'affetto di chi lo avvicinava, poichè può dirsi che considerato semplicemente come uomo privato, difficile sarebbe stato trovargli qualche cosa a rimproverare. È noto a tutti quanto egli fosse caritatevole, sino al punto che un giorno nel ritirarsi a casa prese il suo desinare di già apprestato, vi aggiunse cinque scudi, e tutto riunito in un tovagliuolo lo recò egli stesso ad un povero uomo che fuori della porta lo attendeva, dicendo che non si sentiva l'animo di cibarsi quando sapeva che una sventurata famiglia periva della fame. È noto altresì come desse ai poveri tutta quella parte del suo abbigliamento che non credeva per lui strettamente bisognevole. E perchè senza più dilungarmi dica qui in complesso tutto quello che possa valere a farlo ben conoscere, credo non poter far meglio che riportare le stesse parole con cui la già citata necrologia lo dipinge (pag. 29): « Insomma, chi volesse come uno schiz-
« zo dell'ultimo direttore di San Pietro a Majella, im-
« maginate un uomo grave nell'aspetto e nel portamento,
« freddamente cortese ne' modi: alta persona e debitamente
« proporzionata, mai non curva dagli anni, nè abbisognante
« di appoggio; camminare spedito, anzi affrettato; largo
« fronte o rugoso, da cui traspariva il candor de' costumi,
« la bontà dell'animo, la potenza dell'intelletto: ovale il
« volto e di regolari fattezze, piuttosto bianca ed accesa la

« carnagione; grigi i capelli, gli occhi di un turchino cu-
« po, miopi, ma usi a scintillare ed a penetrare: immagi-
« natelo favellatore pronto ed arguto, non mai ristucchevo-
« le; di mente vivacissima, benignissimo di genio, tanto li-
« berale nel prossimo quanto pio; sempre inteso all'istru-
« zione de'giovani che l'arte musicale abbracciavano; di que-
« st'arte amator caldissimo egli medesimo ed indefesso col-
« tivatore: immaginatelo ottimo amico, affabilissimo co' fa-
« miliari, parco, modesto, perseverante, inflessibile anzi
« nelle massime come nelle credenze, ma senza fiele, senza
« rancori, in fine di ogni bassezza immacolato, ed avrete
« bastevol nozione di Nicolò Zingarelli.»

Ora che su questo Nicolò Zingarelli null' altro ci rimane a dire, avendolo partitamente considerato sotto ogni riguardo, ora è il momento di intrattenerci alquanto su quelle dure parole che abbiamo riferito essere state pronunziate sul conto di lui dal sig. Fétis. Prima di maggiormente inoltrarmi, dichiaro con tutta lealtà, che quando anche parole più dure fossero state da altri profferite, nulla o molto poco me ne sarei curato, e per tutta risposta avrei soggiunto: « Leggete
« questa biografia, e quando dopo accurato esame trovate
« che in alcuna cosa potete smentirmi, siccome sicuro sono che
« in nulla il potreste, decidete se quelle parole sieno giu-
« ste ». Ma ad un autore che per tanti svariati titoli è nel mondo musicale così giustamente apprezzato, mi è forza domandare su qual fondamento siasi egli poggiato nell'emettere quell' avviso. Che al momento dalla nomina di Zingarelli a Direttore del Collegio di Musica, si volesse fare qualche meraviglia, tosto che toglievasi da quel posto un Giovanni Paisiello, ne son convenuto anch' io quando questo fatto ho riferito; ma in un'opera che porta la data del 1863 (1), cioè dopo i 24 anni di direzione sostenuta dallo Zingarelli, quel

(1) Questa è la data della seconda edizione dell'opera del Fétis nella quale si legge un sì sfavorevole giudizio su Zingarelli.

linguaggio non è ammissibile. *Avvenimento funesto!* Funesti avrebbero dovuto essere gli effetti... Percorriamoli un poco.

Dopo sei anni che Zingarelli era preposto alla direzione del Collegio, cioè dopo quel tempo che si richiede a poter dire che un allievo sia tutto proprio, comparve Saverio Mercadante: quasi contemporaneamente si cominciarono ad applaudire le opere di Carlo Conti: pochi altri anni scorsero, e si ammirò Vincenzo Bellini: altri pochi, ed uscì Luigi Ricci, a cui successe il fratello Federigo. In appresso uscirono dalla stessa scuola di Zingarelli Michele Costa, Lauro Rossi attual Direttore del Conservatorio di Milano, Giuseppe Curci, Giuseppe Lillo, Errico Petrella. Con la semplice enunciazione di questi nomi, fra' quali si contano Mercadante, Bellini e Luigi Ricci tenuti quali *celebrità* musicali, Conti che anche *celebrità* è considerato come maestro di Contropunto e Composizione, e gli altri che qual più qual meno pur tutti una rinomanza si hanno acquistata, con questi nomi, ove è il *funesto* avvenimento? Si trovi un periodo di 24 anni che abbia prodotto tali e tanti valenti allievi negli altri Conservatorii, e quando non si rinvenga, si vegga quale sia il giudizio da pronunziarsi, e se anzi che *funesto* non abbia dovuto meglio dirsi *fausto* avvenimento. E qui fossero finite le dure parole! ma il sig. Fétis quasi compiacendosi in continuare le sue invettive contro quest' uomo venerando, prosiegue e lo tratta da bigotto, da assoluta nullità, ed anche (si stenta a crederlo!) da assoluto ostacolo all'insegnamento (1). E di quest' uomo, descritto con tinte così mordaci, che tanto poco valeva, che anzi è stato cagion di danno alla nostra scuola, dovrebbe essere un poco spiegato dal sig. Fétis come sia avvenuto che tante Accademie lo abbiano ascritto a socio, che di tante onoranze il mondo abbia rallegrato la sua vita. Dovrebbe anche spiegare come sin da lontano gli

(1) Chi fosse vago di conoscere le parole precise del Fétis, leggale riportate testualmente nell'Appendice num. VII.

venissero allievi (1), e come molti di questi allievi gli rimanessero amici e continuassero con lui a mantenere per via di lettere viva la grata loro affezione (2). Non pago poi di tante parole dette stando in sulle generali, si discende anche ad un fatto particolare sul conto di Mercadante, cioè di essere egli stato espulso da Zingarelli *du Collége de Saint Sebastien, pour l'avoir surpris à mettre en partition des compositions instrumentales de Mozart.* Su questa storiella diciamo soltanto che Mercadante uscì dal Collegio quando aveva già fatto rappresentare due *spartiti* con plauso, siccome abbiamo riferito in questa stessa biografia poco di sopra, e contava l'anno vigesimoterzo di sua età: credo che era ben tempo di uscire regolarmente; e ci contentiamo aggiugnere soltanto alcune parole di altro autore francese sullo stesso fatto (3): *C'est une historiette dénuée de fondement.* Ed è molto a proposito qui soggiungere che questo stesso autore (4) dice: « Les pratiques d'une dévotion austère ne l'empêchèrent pas « de diriger les études du Collége de Saint-Sebastien, de « manière à ce qu'il ne dérogeât pas trop à l'antique ré- « putation des Conservatoires Napolitains. N'oublions pas « qu'il fut le maître de Manfroce, de Mercadante, de Charles « Conti, de Bellini, de Louis et de Frédéric Ricci ».

Ma è pur tempo di finirla con questa dispiacevole discussione, che mi è una spina al cuore, perchè mi ha costretto a mettermi in opposizione con un autore di così alto merito, della cui amicizia mi sento onorato, e le opinioni del

(1) Ebbero da lui gratuito insegnamento il P. Costantini, minor conventuale, che fu poi maestro nella basilica di Padova, ed il P. Musilli maestro in quella di Assisi.

(2) Tra essi vi fu il Pollini in Milano, il Morlacchi in Dresda e lo Sgattelli in Roma. Qual rispetto gli conservasse Bellini, si rileva dalla lettera a me diretta, riportata nell'Appendice num. VI.

(3) Clément, *Les musiciens célèbres*. Paris 1868, articolo *Mercadante.*

(4) Clément etc. articolo *Zingarelli.*

quale ho mostrato parecchio volte nel corso di quest' opera essere per me di gran peso; di modo che debbo conchiudere col dire che il sig. Fétis, nell'articolo riguardante Zingarelli ha attinto a fonti non molto esatte, oppure che.... *quandoque bonus dormitat Homerus.*

Non s'intenda con ciò che noi crediamo doversi porre Zingarelli a livello di quei grandi uomini che formano la gloria maggiore della nostra scuola, perchè non potremmo dirlo senza essere tacciati alla nostra volta di poca esattezza; ma abbiamo voluto rilevarlo, e crediamo aver raggiunto il nostro scopo, salvandolo da quel giudizio poco benigno con cui era stato considerato come Direttore del Real Collegio. Chi sia anche per poco iniziato nella musica conosce bene quale gran differenza siavi fra l'ottimo insegnante ed il valente compositore. Il primo ha bisogno di *profonda conoscenza dell'arte, di amore intenso per essa, di coscienza della sua missione,* e tale è stato Nicolò Zingarelli. Il secondo poi, per raccogliere universali applausi e porsi fra' primi, deve inoltre possedere quel tale *genio*, che, siccome abbiam detto in sul principio, lo stesso Rousseau non credè poter definire; e dovendo considerare lo Zingarelli da questo lato, noi per non mostrare alcuna parzialità trascriviamo letteralmente il parere che di lui dà il citato signor Clément. Egli comincia l'articolo che lo riguarda con le seguenti parole: « L'école « qui a produit tant de grands musiciens pendant le dix- « huitième siècle, est encore celle à laquelle on doit Zinga- « relli. Certes, dans la liste glorieuse où se lisent les noms « des Jommelli, des Piccinni, des Guglielmi, des Sacchini, des « Paisiello et des Cimarosa, l'auteur de *Roméo et Juliette* ne « saurait revendiquer le premier rang. Cependant, s'il a moins « d'idées et moins de force dramatique que plusieurs des « illustres compositeurs que nous venons de citer, il est bien « de leur lignée, au moins dans ses meilleurs ouvrages, par « la délicatesse de la mélodie et l'art de traiter convenable- » ment les voix. Ajoutons qu'il leur ressemble encore par son

« extrême facilité. Malheureusement cette facilité dégénéra « trop souvent en négligence, et enfanta plus de productions « médiocres que de chefs-d'oeuvre.» Ed a questo perfettamente ci conformiamo.

Dopo molti anni si pensò che nel luogo ove giacevano le ceneri di Zingarelli era debito innalzare un monumento. Il primo luglio dell'anno 1857, venti anni dopo la sua morte, ne fu splendidamente solennizzata l' inaugurazione nella Chiesa di San Domenico Maggiore. Per chi amasse conoscere tutti i particolari di questa funzione, si riportano nell'Appendice gli articoli contemporanei de' giornali che allora li descrissero, e meglio faranno manifesto quale fosse il sentimento universale verso Nicolò Zingarelli (1).

Composizioni di Nicolò Zingarelli esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli

1.° Cantata per tre voci, pel 12 gennajo, S. Carlo 1778.
2.° *Pigmalione*, cantata per tre voci. 1779.
3.° *Montezuma*, opera seria in tre atti, S. Carlo 1781.
4.° *Il Conte di Saldagna*, opera seria in tre atti, Venezia 1795.
5.° *Il Mercato di Monfregoso*, opera buffa in due atti, Fondo 1803.
6.° *La Riedificazione di Gerusalemme*, oratorio in due parti, Teatro Nuovo 1804.
7.° *L'Oracolo Sannita*, opera seria in due atti, S. Carlo 1805.
8.° *Saulle* ovvero *Il Trionfo di Davide*, oratorio in due parti, Fondo 1805.
9.° *Giulietta e Romeo*, opera seria in due atti, Milano 1796; S. Carlo 1809.
10.° *La Distruzione di Gerusalemme*, opera sacra in due atti, Fondo 1811.

(1) Vedi Appendice num. VIII.

11.° *Saulle*, oratorio eseguito in Roma dagli alunni dell'Ospizio di S. Michele. 1833.
12.° *Saulle*, oratorio accomodato con donna e coro di donne pel Real Teatro S. Carlo. 1835.
13.° *Gli Orazi e Curiazi*, opera seria in due atti.
14.° *Pirro*, opera seria in tre atti.
15.° *La Fuga in Egitto*, cantata per due voci, soprano e tenore, con coro. 1835.
16.° *La Morte di Alceste*, cantata.
17.° *Nice ed Elpino*, cantata.
18.° *Saffo*, monologo.
19.° *La Danza*, cantata.
20.° *Ero*, monologo.
21.° *Alceste*, cantata per quattro voci, tre soprani e tenore, con coro.
22.° *L'Amicizia*, cantata per tre voci, soprano, tenore e basso, con coro.
23.° Cantata pel Santo Natale per quattro voci in *si* bemolle terza maggiore.
24.° Cantata sacra per cinque voci, due soprani, contralto, tenore e basso in *fa* terza maggiore.
25.° Cantata per S. Gaetano, per due soprani e basso in *la* terza maggiore.
26.° Altra idem in *si* bemolle terza maggiore.
27.° Cantata per quattro voci *Sulle rovine orribili*, per due soprani, tenore e basso in *do* terza maggiore.

Cantate con accompagnamento di pianoforte.

1.° *La Galatea*, cantata per due soprani in *si* bemolle terza maggiore con accompagnamento di pianoforte.
2.° *Il Sacrificio d'Abramo*, cantata a voce sola di soprano in *sol* terza maggiore con violini viola e basso.
3.° Cantata pel Santo Natale per due tenori in *fa* terza maggiore con accompagnamento di pianoforte.

4.° Altra idem.
5.° *Berenice che fai*, cantata per soprano in *la* terza maggiore con violini, viola e basso.
6.° *Alcide al Bivio*, cantata con accompagnamento di pianoforte.
7.° *La passione di Gesù Cristo*, cantata idem.
8.° Cantate diverse al Cuore di Gesù per tre soprani con organo.

Messe di gloria a grand' orchestra.

Messa a due cori in *mi* bemolle terza maggiore.
Messe num. 11 a quattro voci in diversi toni.
id. numero 6 per tre voci id.
Messe pastorali numero 4, tre a quatro voci ed una a tre id.

Messe di requie.

Messe di requie numero 9 per quattro voci in diversi toni, ed una per tre voci a grand'orchestra.

Messe di requie per organo.

6 Messe per tre voci in diversi toni.
3 Messe per due voci id.

Pezzi staccati.

1 *Kyrie* per quattro voci con orchestra.
6 *Qui tollis* per quattro voci id.
3 *Qui sedes* per soprano id.
2 *Domine Deus* per tre voci id.
1 *Quoniam* e *Cum Sancto Spiritu* per quattro voci id.
15 *Credo* per quattro voci id.

Messe di gloria per organo.

3 Messe per otto voci concertate in *fa* terza maggiore.
Messa a due cori in *fa* terza maggiore.
19 Messe per quattro voci in diversi toni.
35 Messe per tre voci in diversi toni.

Messe pastorali per organo.

Lezioni, Responsorii, Messa e *Credo* per tre voci pel Santo Natale con due violini e basso.
3 Messe per quattro voci in *fa* terza maggiore, due con violini e basso, una con organo.
Gloria per quattro voci id. con organo.
Introito, Graduale e Offertorio per la Messa di Natale a quattro voci con organo.

Pezzi staccati.

Kyrie per otto voci in *fa* terza maggiore.
Due id. per quattro voci in *fa* terza maggiore ed uno in *la* terza maggiore.
Altro per due tenori e basso in *mi* terza minore.
Due *Qui sedes* e *Quoniam*, per basso con coro, uno in *mi* bemolle, uno in *re*.
Due *Credo, Sanctus, Benedictus* ed *Agnus Dei* per otto voci in *do* terza maggiore.
Credo per quattro voci in *do* terza maggiore.
Altro per due voci in *la* terza maggiore.
Altro id. in *sol* terza maggiore.
Altro solo di tenore con coro in *fa* terza maggiore.

Dixit a grand'orchestra.

6 *Dixit* per quattro voci in diversi toni.

Dixit per organo.

Dixit a voce solo di tenore con coro in *si* bemolle terza maggiore, con *Confitebor*, *Beatus vir*, *Laudate pueri* e *Magnificat* per tre voci.
Dixit per tre voci per la SS. Vergine con *Laudate pueri*, *Laetatus sum*, *Nisi Dominus*, *Magnificat*, *Ave Maris Stella* e *Salve Regina*.
17 *Dixit* per tre voci in diversi toni; a taluni vi sono diversi salmi come sopra.
11 *Dixit* per quattro voci id. id.
2 *Dixit* per otto voci, uno in *fa* ed uno in *sol*.

Responsorii e Lezioni de' morti con orchestra.

Responsorii funebri per tre voci (scritti pei funerali del Ministro Medici).
Num. 4 id. per quattro voci.
Lezione de' morti a voce sola (scritta pei funerali come sopra).
Num. 12 id. a voce sola.
Num. 3 *Libera* per tre voci.
Num. 3 id. per due voci.
Altra per tre soprani con organo in *do* terza minore.

Passio, Responsorii e Lezioni per la Settimana Santa.

Num. 7 *Passio* per la Settimana Santa per più voci.
Num. 3 Responsorii id.
Num. 6 Lezioni id.
Num. 4 Turbe id.
Notturni per mercoledì, giovedì e venerdì santo id.
Num. 2 *Gloria Laus* id.
Num. 2 *Popule meus* id.
Lamentazioni pel mercoledì, giovedì e venerdì santo.

Christus e Miserere.

Christus per quattro soli e *Miserere* per otto parti reali alla Palestrina.
12 *Christus* e *Miserere* per quattro voci alla Palestrina, e con organo.
5 id. per tre voci id.
4 *Christus* per quattro voci alla Pale trina.
Miserere per quattro soprani con organo.
Altro per due soprani.

Stabat con orchestra.

Num. 7 Stabat per quattro voci in diversi toni.

Stabat per organo.

Num. 4 per due tenori e basso in diversi toni.
Num. 3 per soprano e basso id.
Sancta Mater istud agas per 2 tenori e basso in *do* terza minore, con violino, viola e basso.

Stabat italiano.

Stava Maria dolente per due soprani, tenore e basso, in *la* terza minore con orchestra.
Altro id. in *sol* terza minore id.
Qual dolor qual pena atroce, per due soprani, tenore e basso, in *sol* terza minore con orchestra.
Altro id. in *fa* terza minore id.
Altro id. per due soprani e tenore in *mi* terza minore id.
Altro id. per due soprani in *sol* terza minore id.
Su quel freddo e duro sasso, per due tenori e basso, in *si* bemolle terza maggiore id.

Madre che il figlio gemi, per soprano, tenore e basso, in *sol* terza minore con organo.

Fa che tutto io mi distempri, per quattro voci, in *fa* terza minore con orchestra.

Tre Ore di Agonia con orchestra.

Introduzione per due viole, violoncello e basso.

Le tre Ore di Agonia per due soprani e basso, in *si* bemolle terza maggiore.

Altre per due tenori e basso, in *re* terza maggiore.

Altre id. in *la* terza maggiore.

Altre id. in *si* bemolle terza maggiore.

Altre per tenore e due bassi, in *mi* bemolle terza maggiore.

Altre per contralto, tenore e basso, in *mi* bemolle terza maggiore.

Altre per due soprani (in chiave di *sol*) in *fa* terza maggiore.

Le tre Ore di Agonia per organo.

Le tre Ore di Agonia per due tenori e basso, in *mi* bemolle terza maggiore.

Altre id. in *la* terza maggiore.

Altre per soprano, tenore e basso, in *mi* bemolle terza maggiore.

Altre per due soprani, in *si* bemolle terza maggiore.

Altre per soprano e tenore id.

Altre 4 per due tenori e basso, e una 5ª per tenore solo con organo, non completa, scritte in Torre del Greco gli ultimi 31 giorni di sua vita nell'anno 1837 dell'età di anni 86.

Te Deum e Inni.

Num. 2 *Te Deum*, per due cori, in *do* terza maggiore, uno con orchestra, uno con organo.

Num. 13 *Te Deum* per quattro voci, otto per orchestra e cinque per organo, in diversi toni.

Num. 8 id. per tre voci, sei per orchestra e due per organo id.

Inno per S. Giacomo della Marca per quattro voci con orchestra.

Altro per S. Luigi id.

Altro per S. Francesco per quattro voci con organo.

Altro per S.ª Filomena per due voci con organo.

Pater noster per otto voci con organo, fatto pel concorso di Milano.

Pater noster italiano sui versi scritti da Dante, per due soprani, tenore e basso, in *fa* terza maggiore con orchestra.

Altro per soprano in *mi* bemolle terza maggiore, con violini, viola e basso.

Altro per due soprani, in *fa* terza maggiore id.

Altro per due soprani e basso in *la* terza maggiore id.

3 *Tuba mirum* per basso con orchestra.

Altro per tenore id.

Veni Creator Spiritus per due soprani e basso con orchestra.

Altro per due soprani e contralto id.

Altro per due tenori e basso id.

5 *Veni sponsa Christi* per due e più voci id.

2 *Veni de Libano* per due soprani e contralto id.

2 *Vexilla Regis* per due tenori e basso id.

Ave Maris Stella per quattro voci per orchestra.

Altro per due tenori e basso id.

Altro per due soprani con organo.

2 *Iste confessor* per quattro voci con organo.

Deus fortis meus per quattro voci con orchestra.

Quicumque ab imo pectore per quattro voci con organo.

Te splendor et virtus per due tenori e basso id.

Pange lingua e Tantum ergo.

Pange lingua intero per quattro voci con orchestra.

Altri quattro id. per organo.

Num. 39 *Pange lingua*, *Tantum ergo* e *Genitori* per una o più voci per organo.
18 *Tantum ergo* per una o più voci per orchestra.
9 id. per organo.

Litanie.

10 *Litanie* per tre voci e quattro voci con orchestra.
5 id. per organo.
Diverse altre Litanie con *Tantum ergo* ed altri salmi per organo.

Salve Regina.

Salve Regina volgare per soprano in *fa* terza maggiore per orchestra.
10 Salve Regina in latino per una o più voci id.
13 id. per organo.

Salmi Italiani.

11 Salmi per una o più voci in diversi toni.

Salmi Latini.

2 *Confitebor* per due cori e grand'orchestra.
Altro id. per organo.
12 *Confitebor* per una o più voci per orchestra e per organo.
Lauda Jerusalem per quattro voci per orchestra.
Altro id. per organo.
2 *Laudate pueri* per due cori con organo.
4 idem per otto voci con organo.
2 idem per quattro voci con orchestra.
Altro id. con organo.
Altro per due soprani con cori per organo.

Altro per tenore solo con pieni per organo.
Beatus vir per otto voci con organo.
Altro per quattro voci con orchestra.
4 *Beatus vir* per quattro voci per organo.
Altro per canto solo con pieni per organo.
2 *Cum invocarem* ed altri salmi per compieta per quattro voci per organo.
Altro per tre voci id.
2 *Benedictus Dominus* per quattro voci per organo.
3 *Laetatus sum* per voce sola con pieni per organo.
Et omne ornatum e *Veni sponsa Christi* per tre voci con orchestra.
De profundis in *sol* terza minore per tre voci con organo.
3 *Super flumina* per quattro voci con orchestra.
4 *Credidi* per otto voci con organo.
Altro per quattro voci id.
Altro per voce sola con pieni.

Magnificat e Gloria Patri.

8 *Magnificat* per quattro voci per orchestra.
Altro id. per organo.
2 idem per tre voci per orchestra.
2 idem id. per organo.
Altro per due soprani con organo in *fa* terza maggiore.
Gloria Patri per otto voci in *mi* bemolle terza maggiore per organo.
3 *Gloria Patri* per voce sola di soprano con orchestra.

Nonne, Antifone, Introito, Graduale ed Offertorii.

2 Nonne *Care puer* per duo tenori e basso per orchestra.
Sequenzia di Pasqua, *Victimae Paschali*, per due tenori e basso id.
3 idem per la Pentecoste *Veni Sancte Spiritus* id.
Altra id. per quattro voci con organo.

6 *Domine salvum fac Regem* per tre e quattro voci per orchestra.
3 *Tota pulchra*, due a quattro voci, e uno a tre per orchestra.
5 *Antifone* per una o più voci per organo.
5 *Offertorii* per più voci per organo.
Introito della Messa per orchestra.
2 Introito, Graduale ed Offertorio per la messa di S. Luigi per organo.
Altro per la messa di S. Stanislao id.
Offertorio per S.ª Cecilia a tre voci per organo.
Altro per S. Giovanni Battista id.
Altro pel Sacro Cuore di Gesù id.
Altro per i Ss. Angeli Custodi id.
Altro per S.ª Caterina da Siena id.

Pezzi staccati.

Canzoncine sacre, vol. uno.
Arie diverse, vol. uno.
Coro fugato *Ai passi erranti* per quattro voci con orchestra.
Altro *Vo solcando un mar crudele* id.
Coro *Quando Gesù coll'ultimo lamento* (sonetto di Minzoni) per quattro voci con orchestra.
Altro *Lo stolto delirò* per quattro voci id.
Altro *Del forte Licida* id.
Altro *Sia gloria sia lode* id.
Altro *Lieta vivi lieta regna* id.
Altro *Odi superba figlia* id.
Guardami o padre amato, terzetto nella *Nitteti*.
Che l'ira mia disarmi, duetto nel *Pirro*.
Scena ed aria, cavatina, duetto e quartetto della *Giulietta e Romeo* con orchestra.
6 *Stanze del Tasso* per soprano con violini, viola e basso.
Solfeggi di soprano volumi 2.
Altri per contralto volumi 2.

Id. per basso.
Solfeggi per tenore.
Sonate per organo.
Sonate per due violoncelli.
200 Sonate per due controbassi ed altre per controbasso solo.
Sonate per due violini.
Fughe e Partimenti.
Quartetto per due violini, viola e basso.

APPENDICE

alla presente Biografia

Numero I.

La partitura della *Giulietta e Romeo*, secondo Carpani, fu da Zingarelli scritta nello spazio di quaranta ore distribuite in dieci giorni. In questa musica pose in seguito la mano con fortunata irriverenza Girolamo Crescentini, quando nella primavera dell'anno seguente 1796 dovette ripeterla in Reggio di Emilia. Fecevi parecchi cangiamenti, massime nell'atto terzo, ove rifece per intero nella parte di Romeo tutta la scena e l'aria *Ombra adorata aspetta* (1). Questa di poi sempre cantata secondo quella riforma, ha meritato l'applauso dell'universale. Napoleone ascoltò per la prima volta la

(1) La musica di quest'aria è realmente del Crescentini, ed a me è stato assicurato dallo stesso Zingarelli, il quale per altro nel dirlo vi aggiungeva qualche parola da cui traspariva un po' di dispetto. Si deve però aggiungere che soltanto quest'aria ed altre piccole modifiche furono introdotte dal Crescentini, e quindi dobbiamo qui ripetere come sia poco esatto quel brano del sig. Clément che abbiamo riportato nella biografia di Sacchini a pagina 423.

Giulietta in Milano, e ne fu deliziato. Per essa il Crescentini fu nel 1804 coronato nel teatro dell'Opera Italiana a Vienna; e quando colà si diede nuovamente nel 1805, Napoleone che la sentiva per la seconda volta, volle avere ad ogni modo tra' suoi virtuosi di camera Girolamo Crescentini, ch'era al servizio dell'Imperatore d'Austria.

Nel 1809 Crescentini ricantava i lamenti di *Romeo* sulla tomba della sua *Giulietta* al teatro delle *Tuileries*, e Napoleone ne provò tale affascinante emozione, che mandò al Crescentini la decorazione dell'ordine della Corona di ferro; e nel tempo poi che Zingarelli si trovava in Parigi, nel 1811, egli fece dare nel teatro di corte una rappresentazione di quel suo tanto favorito melodramma perchè vi assistesse l'autore.

Numero II.

« Onde avviene che tai canti, affidati a ben adatte voci, producono in chi gli ascolta effetti prodigiosi. E così li produsse in Napoli la nenia di Tancredi al sepolcro di Clorinda, quella sera che verso la fine dell'anno 1805 fu per la prima volta cantata dalla chiara dilettante signora Luisa de Marco Battaglini in casa del Principe di Pantelleria. Era l'autore venuto da Roma e sedeva al pianoforte: assistevano cavalieri, dame, forestieri cospicui: tutti rimaser commossi, e più d'un volto fu visto bagnato di lagrime. Ma più che in altri potè quel canto nella Baronessa di Staël, una dell'uditorio: passionata per la musica e per la poesia italiana, sonatrice d'arpa, ed avendo già conosciuto Zingarelli in Parigi quando ella era madamigella Necker, non è da dire in quali trasporti proruppe all'udir quelle ottave maravigliose. » R. Liberatore, *Necrologia di Zingarelli.*

Numero III.

« Delle musiche qui mentovate conosciamo le stanze 43 a 54 del canto XVI, quelle dalla 140 a 146 del canto XX

della Gerusalemme, composizioni riprodotte dalla calcografia con in fronte le versioni francesi: le stanze dell'episodio d'Erminia al principio del VII, e quelle del lamento di Tancredi in fine del canto XII. Non sono così comuni le ottave prese dal *Furioso*. La Francesca, fatta a richiesta e per la voce della signora Duchessa di Campochiaro, dama in ogni maniera di gentilezze e ne' musicali canti prestantissima, mai non vide la luce. In fine Zingarelli inviò al Conservatorio di Parigi la *Morte del Conte Ugolino* che fu dal consesso di que' maestri fatta pubblicare siccome esempio di ottima melopea. Il quale stupendo episodio venne poi a quella imitazione messo in musica da altri maestri. Ultimo nell'arringo discese Gaetano Donizzetti, non rimasto secondo a nessuno, che con bel divisamento dedicò il suo lavoro a quel sommo che nomavasi Luigi Lablache. » R. Liberatore, *Necrologia di Zingarelli*.

Numero IV.

« Nel mercoldì santo del 1830 udii la prima volta cantare il *Miserere* dello Zingarelli, e che cosa sentii quella sera me ne ricordo ancora, ma non so dirvelo. Quella notte non chiusi occhi, e la mattina levatomi corsi al Collegio di musica, e tanto feci e dissi che entrai nelle camere dello Zingarelli. Come vidi il gran vecchio, gli afferrai una mano con tutte e due le mie, e gliela baciavo, e non parlavo. Che vuoi giovinetto?... ei mi disse; ed io: Niente, voglio baciare la mano che ha scritto il *Miserere*. Egli si commosse, mi pose una mano sul capo, e con l'altra additando il cielo mi disse: Figlio mio, il grande Maestro è lassù. Egli mi ha guidato la mano; loda Dio, non me. Queste parole sono solennemente belle come il suo *Miserere*. Io le ho ricordate sempre, specialmente nei luoghi della mia prigionia; ed uno dei miei più ardenti desiderii per dieci anni era quello di una musica, di tuffarmi come in un bagno di musica per lavarmi l'anima dalle sozzure. » Luigi Settembrini.

Numero V.

» Monsieur le Directeur:

» L'Académie Royale des Beaux-Arts de Berlin se flatte, » Monsieur, que vous ne dédaignerez pas l'hommage que la » section musicale de l'Académie nouvellement fondée a res- » senti le devoir d'offrir à un compositeur si éminemment » distingué. Elle a inscrit votre nom illustre dans la liste » de ses membres ordinaires et étrangers, et vous présente » ci-joint la patente de votre réception, signée par S. E. le » ministre des cultes et de l'instruction publique, M. le » Baron d'Altenstein, et par les membres du Sénat de l'A- » cadémie. Elle vous invite en même temps, Monsieur, de » bien vouloir faire parvenir à l'Académie une courte noti- » ce sur les principales dates de votre vie, illustrée par de » si longs mérites et si essentiels pour la cultivation de la » véritable musique, mérites que toute l'Europe reconnaît, » et qu'aucun temps ne pourra oublier.

» Berlin, ce 25 mars 1837.

» L'Académie Royale Prussienne des Beaux-Arts

» Dr. G. Schadow directeur.

» E. H. Toelken sécrétaire.

» A Monsieur

» M. Nicolò Zingarelli, Directeur

» du Conservatoire Royal de Musique

» et membre de l'Académie Prussien- » ne des Beaux-Arts etc.

» à Naples. »

Numero VI.

I componimenti fatti in occasione di tale inaugurazione furono da me raccolti e pubblicati in un opuscolo per le stampe, nel cui frontespizio leggesi:

Componimenti raccolti in occasione dell'inaugurazione del Ritratto del cavalier Nicolò Zingarelli Direttore del Real Collegio di Musica in San Pietro a Majella nella sala dell'Archivio del detto Collegio in mezzo ai ritratti degli altri celebri maestri di musica il dì 23 giugno 1835 alla presenza di Sua Eccellenza il cavalier Gran Croce Nicolò Sant'Angelo Ministro Segretario di Stato degli affari interni, e di altri cospicui personaggi, a cura degli attuali signori governatori del detto Real Collegio — Duca di Noja Giovanni Carafa — Barone D. Leonardo Marinelli — Colonnello Cav. Alessandro Schipani — Napoli 1835.

Dipoi vi si legge la seguente lettera:

AL CHIARISSIMO

Signor Cavaliere D. Nicolò Zingarelli

Onorevolissimo signor maestro,

Questi versi per lei scritti, ispirati dalle sue virtù, a nessun altro potrebbero venire offerti nel pubblicarsi, più degnamente che a lei, e vogliono dirsi a ragione cosa di suo diritto. Non per tanto, per quella piccola parte qualunque ch'io possa aver avuto in quest'onore rendutole, ed in grazia di quell'amore ch'ella mi ha sempre dimostrato, mi permetta ch'io gliene faccia pubblica offerta, la quale serva come testimonianza solenne della mia gratitudine alle sue amorevoli cure verso di me. Certo che la sua cortesia vorrà accogliere di buon animo il piccolo dono. Le auguro sempre lunghi giorni di vita e lontani dai disagi della vecchiezza, per la gloria

della sua patria, e per l'utilità de' suoi discepoli, fra' quali non voglia dimenticarsi del suo

Devotissimo ed affezionatissimo
FRANCESCO FLORIMO.

Bellini, a cui subito partecipai la splendida festa che in quel giorno ebbe luogo in Collegio, così mi rispose da Putaux il 18 luglio 1835:

Carissimo Florimo,

L'inaugurazione del ritratto di Zingarelli che mi dici essersi eseguita nella sala dell'Archivio, me lo immagino come ha dovuto essere commovente per tutti, e di gran consolazione per lui, e della signora Pollini che tanto vero interesse prende per tutto quello che direttamente lo riguarda. Come ti venne in testa sì felice idea! Te la invidio da vero, e te ne fo complimenti sincerissimi. Noi amiamo il caro vecchio maestro nostro: egli una volta sì, una volta sempre, si mostra burbero nell'apparenza solo, ma nel fatto ha buon cuore, e merita l'affezione dei suoi allievi. Coi miei rispettosi omaggi ricordami alla sua cara memoria, e digli che pure da lontano godei immensamente, e presi vivo interesse pei giusti e meritati onori che Napoli gli ha tributato. Pregalo che accettasse le mie sincere congratulazioni, e gli augurii che di tutto cuore gli fo di vivere lunghissimi anni ancora per lo splendore del nostro Collegio, e per l'incremento dell'arte. Fo anche a te i miei rallegramenti pel coro e sinfonia che scrivesti nella fausta circostanza. Se si stamperanno, mandamene copia per conoscerli.

Addio per ora: scrivimi spesso, e ricevi un abbraccio dal tuo sempre affezionato

BELLINI.

I chiari uomini che scrissero le Poesie in quell'avvenimento artistico sono: Raimondo Guarini, Vincenzo Torelli, Pietro C. Ulloa de' Duchi di Lauria, Domenico dei Marchesi Andreotti, Marchese di Casanova, Cav. Vincenzo Caracciolo di Rodi, e Leopoldo Tarantini, ora avvocato principe, ed uno degli uomini eminenti del paese: e per dar termine a questo racconto qui riporto come la più breve di tutte le poesie la sua

OTTAVA.

All'antico signor dell'Armonia,
Al cui nome il confin d'Europa è stretto,
Riconoscente alfin la patria mia
Durevol erge monumento eletto.
Sia grato al veglio un tal pensiero, e sia
Sprone d'onor de' cittadini in petto,
Sin che a volo maggiore erga la spene
Questa terra di vati e di sirene.

Numero VII.

» Esprit étroit, rempli de prévention et de préjugés, livré
» aux exercices d'une dévotion bigote, il n'avait ni l'acti-
» vité, ni l'énergie, ni la bienveillance naturelle envers la
» jeunesse, ni enfin le sentiment éclairé de l'art, qui, seuls,
» peuvent imprimer un mouvement de progrès à un éta-
» blissement de ce genre. On peut affirmer que loin d'avoir
» fait quelque chose pour la prospérité du Conservatoire de
» Naples, il n'a pas été un des moindres obstacles à la re-
» stauration de l'enseignement. «

Numero VIII.

Particolari riguardanti l'inaugurazione del monumento di Zingarelli.

Articolo del Giornale del Regno delle Due Sicilie n. 159 25 luglio 1857:

Monumento alla memoria di Nicolò Zingarelli nel Tempio di San Domenico Maggiore.

Fertile maisempre di grandi uomini nelle scienze e nelle arti è stato questo sebezio suolo, la ricordanza de'quali non può venir manco per lungo volger di tempo, giacchè oltre a' perituri marmi ed alle gravi pagine della storia, essa ritrovasi negli studii de' neofiti artisti delle successive generazioni, anima e sorregge i primi loro passi, ispira i primi loro sforzi, rivive ne'loro primi trionfi, si abbella di lor glorie. Sarebbe pertanto incivile sconoscenza il defraudaro dei debiti onori le spoglie de' grandi illustri che onorarono un paese e un'epoca; onde, qualora alla inconsiderata levità dei contemporanei sia sfuggito talvolta questo sacro dovere, debbono i posteri sopperire a siffatta dimenticanza, tanto più biasimevole quanto più benemerito del paese fu l'ingegno rapito dalla inesorabile morte.

Il nome di Nicolò Zingarelli è nome caro a'Napolitani non solo, ma a quanti sono cultori dell'arte musicale nel mondo civile. Dotato di modestia somma, pari all' alto e squisito senso melodico di che Dio gli avea fatto dono, il Zingarelli si sacrificò tutto all'arido insegnamento; mirò alla perfezione dell'arte, i cui principii volle serbati in tutta la loro purezza. Le presenti glorie musicali vanno in parte a lui debitrici della soda scuola e del retto cammino onde s' illustrarono.

Un monumento a Nicolò Zingarelli era dunque opera do-

verosa e sommamente onorevole per chi la promosse; e questi, siam lieti di nominarlo, è il sig. Benedetto Vita, che colla morte del Zingarelli perdette il più caro suo amico e benefattore. Mosso da amore, da gratitudine, si avvisò il Vita aprire una sottoscrizione, cui aggiunse del suo per menare ad effetto il bel divisamento.

Il dì 1 del corrente mese di luglio, nel tempio di S. Domenico Maggiore, si solennizzava splendidamento l'inaugurazione di questo monumento. Un grandioso catafalco era nel mezzo del tempio, in cui risonavano i concenti d'un'orchestra composta di 150 persone, diretta dal cav. Mercadante, non meno illustre successore del Zingarelli nella direzione del Real Collegio di S. Pietro a Majella. Sessanta professori di canto vollero onorare gratuitamente la solennità. Ai quattro angoli del tumolo leggevansi le iscrizioni fatte dal P. M. D. Raimondo Guarino (esposte tempo fa in S. Marta), e sulle due porte della chiesa, l'iscrizione italiana del sig. Benedetto Minichini.

Il monumento è situato nel pilastro che divide le due prime cappelle a sinistra della chiosa. Una modesta lira e il medagliono rappresentante l'immagine dell'illustre maestro, l'additano a'visitatori.

C'incumbe il debito di dire che le ceneri del Zingarelli furono deposte nel mentovato monumento dallo stesso signor Benedetto Vita con solenne accompagnamento de'Rev. Padri dell'ordine Domenicano, a mo' di funebre processione; i quali tutti graziosamente prestaronsi a tal commovente cerimonia.

Non possiamo chiudere questo breve cenno, senza fare onorevole menzione dell'architetto sig. Gerardo Rega, il quale volle anche graziosamente prestar l'opera sua, col formare il disegno del monumento e curarne l'esecuzione.

Fr. Mastriani.

Articolo nell'Omnibus Letterario anno 1857 — num. 57.

Onori funebri e Monumento eretto a Nicolo Zingarelli nella Chiesa di S. Domenico di Napoli.

Proseguendo il suo lavoro storico che illustra la Real Chiesa di S. Domenico Maggiore in questa Metropoli, il socio corrispondente della Reale Accademia di Belle Arti signor Benedetto Minichini, fece conoscere che a torto le ceneri del coltissimo ed assai chiaro filarmonico, cav. Nicolò Zingarelli, giacevano senza ricordanza di onore in detta chiesa; che oltre al vanto degli augusti depositi di Sovrani, di Principi e di Principesse delle regali dinastie Angioina ed Aragonese, di alcuni Cardinali, e degli altri distinti sepolcri che contiene nelle cappelle padronate delle famigerate stirpi degli Aquino, Avalos, Orsini, Moncada, Carafa, Sangro, Brancaccio, Saluzzo, Spinelli, Ruffo, Tomacelli, Milano, ec. è rinomata altresì per le memorie storiche che stanno segnate sulle tombe di un Bernardo del Balzo, di un Bartolomeo Brancaccio, di un Malizia Carafa, di un Bernardino Rota, di Antonio e Scipione Capece, di Jacobuzio e Vincenzo de Franchis, del padre maestro Zaretti, e di tante altre celebrità di ogni classe, e financo pel cenotafio del Marini, giacchè quest' insigne poeta giace sepolto nell' altra chiesa de'SS. Apostoli.

Avuto quindi dalla comunità de' RR. PP. Predicatori la permissione di poter innalzare in detto tempio anche un monumento che fosse degno della fama dello Zingarelli, ed essendosi ancora offerti detti RR. PP. di eseguire gratuitamente tutte le sacre funzioni nell'occasione di collocarsi le ceneri del defunto nel monumento suddetto, si pensò a trovar modo come provvedere all' oggetto. Risaputosi intanto che il benemerito Benedetto Vita, Prefetto delle scuole esterne del R. Collegio di musica, tocco da gratitudine verso l'illustre defunto per averlo più anni avvicinato e fino alla mor-

te nella qualità di domestico cameriere, ed anche per dargli una pubblica testimonianza del suo attaccamento e della sua riconoscenza pel due figliuoli Luigi e Francesco che il chiarissimo uomo gli aveva ammaestrati nella musica, divisava erigergli a proprie spese un monumento affinchè non fosse ai posteri rimasto sconosciuto il luogo ove giacessero le ceneri di lui; divisamento che non potè mandare ad effetto per la morte dei detti suoi figli, e che perciò erasi accinto a fare appello a quanti sentono caldo nei loro petti l'amor di patria; ed apriva all'oggetto una soscrizione. E risaputosi ancora che il Vita aveva fatto eseguire da più anni in marmo dal Solari un buon ritratto del Zingarelli, e che desiderava di rendere questa onorificenza alla memoria dell'amato suo benefattore, si stabilì l'occorrente, perchè raccolte le offerte venisse condotto a termine il divisato monumento. Così la Real Munificenza dell'Augusto Monarca, la generosità di S. A. R. il Conte di Siracusa, le provvidenze del ministero di Pubblica Istruzione, e la liberalità di nobili e colti personaggi, contribuirono alla spesa del marmoreo lavoro, che dall'architetto signor Gherardo Rega con bel gusto venne formato da un piedestallo con zoccolo, cornice e cimasa corrispondente, e che nel riquadro porta incisa la iscrizione latina del Comm. Bernardo Quaranta. Una graziosa lira vedesi poi collocata sul descritto piedestallo, e tiene nel fondato il medaglione rappresentante l'immagine del Zingarelli, ed al di sopra termina con una crocetta di forma latina, mentre alcune foglie di quercia e di alloro disposte in due rametti adornano la parte inferiore del caratteristico ed elegante strumento dell'arte musicale. Il dì 1 luglio 1857 fu destinato per la solenne inaugurazione di cotanta onorificenza. La chiesa venne decentemente parata a bruno, con sontuoso catafalco ricco di lumi e di fiaccole mortuarie, con le iscrizioni latine dell'antico domenicano Raimondo Guarini; tutti i religiosi domenicani vi presero parte, e il primo tra essi era il Vescovo di Tanes Fra Tommaso Michele Salzano.

Alle due grandi porte della chiesa vi era l'epigrafe italiana dettata da Benedetto Minichini. Gli alunni del R. Collegio di musica eseguirono a grande orchestra il servizio della messa che fu celebrata in suffragio dell'anima di colui che in sua vita quelle stesse melodie maestrevolmente aveva formate per altri funerali. Il maestro e direttore Comm. Mercadante dirigeva l'orchestra. Finita la messa, ed impartita l'assoluzione al tumulo, le ceneri del Zingarelli furono portate in una cassetta dal Vita, che commosso piangeva, e fece spuntare le lagrime su gli occhi di tutti, al luogo del monumento, ed ivi sotterra poi ricoperte. I componenti la Reale Accademia, i più distinti filarmonici, e quanti erano stimabili per lettere e nobiltà di animo in gran folla assistettero a questa funebre pompa consecrata alla memoria dell'illustre concittadino.

Il Comm. Bernardo Quaranta, per ordine avuto dal Ministero della Pubblica Istruzione, dettò la seguente iscrizione che sta incisa sul sepolcro di Zingarelli in S. Domenico Maggiore:

NICOLAO ZINGARELLI
EXQUISITO MUSICORUM MODORUM MAGISTRO
QUI
VOCUM SYMPHONIAEQUE CANTUS
NON ODEIS MODO
SED MAXIME ECCLESIAE INSERVIENTES
TANTA DULCEDINE CONDIDIT
UT EUROPAE UNIVERSAE
MAXIMAM SUI ADMIRATIONEM INIECERIT
VIRO DOMI FORISQUE CELEBERRIMO
REGIAE NEAPOLITANAE BONARUM ARTIUM ACADEMIAE
NEC NON COLLEGIO IUVENTUTI IN ARMONIA ERUDIENDAE
PRAEFECTO
BENEDICTUS VITA
MONUMENTUM HOC COLLATO AERE
FACIUNDUM CURAVIT
MDCCCLVII.

L'autore, per ottavo verso aveva scritto:

IPSI NAPOLEONI MAGNO PLACUERIT

Ma il capo del Ministero volle cassato questo verso, che per altro stava molto bene colle relazioni e colla stima che Napoleone fece del Zingarelli.

L'iscrizione di cui è parola nel Giornale Uffiziale dell'antico Regno delle Due Sicilie, e che fu dettata dal Cavaliere Benedetto Minichini, è la seguente:

MERITANDO L'ETERNA PACE DEI BUONI
NEL 5 MAGGIO 1837
COLLOCARONO MODESTAMENTE IN QUESTA CHIESA
LE OSSA DI
NICOLÒ ZINGARELLI
CHE ECCELLENTE NELL'ARTE FILARMONICA
ESEMPLARE NELLA PIETÀ CRISTIANA
DEL VIVERE CIVILE MODELLO PERFETTO
ADDIVENNE FAMOSO PRESSO TUTTA EUROPA
ACCREBBE LE GLORIE DEL NOME NAPOLITANO
PERCHÈ LA TOMBA DI LUI RESTASSE ALLA VENERAZIONE DELLE GENTI
NÈ PARESSE SCONOSCENTE IL PAESE
CHE TENNE IL VANTO D'AVERGLI DATO I NATALI
SI RENDONO DURATURI ONORI
LA MEMORIA DEL GIUSTO BENEDICENDO
1857.

Un allievo del Zingarelli, che era distinto maestro di musica nella Corte Romana, gli fece collocare nel Campidoglio quel mezzo busto ad erma che gli lavorò lo scultore napolitano signor Giustino Leone, e del quale un altro simile sta nell'Archivio del Real Collegio.

GAETANO MARINELLI

Nacque in Napoli nel 1760. Vogliono alcuni biografi che facesse i suoi studii musicali nel Conservatorio della Pietà de'Turchini, ma noi crediamo doverci attenere al parere del Villarosa conforme alle nostre tradizioni, e però lo poniamo tra gli allievi del Conservatorio della Madonna di Loreto. Egli fu buon compositore drammatico e scrisse con successo molte opere per le principali città d'Italia.

Il Barone di Sardafritta, intermezzo a due voci composto per le religiose della Maddalena in Napoli nel 1776. *Tobia alle nozze con Sara*, cantata per quattro voci in due parti, 1781. *Le tre rivali*, ossia *il Matrimonio inaspettato*, Roma 1784. *Gli uccellatori*, Firenze 1785. *La bizzarra Contadina*, opera buffa in due atti, Napoli 1790. *La Villanella semplice*, opera buffa in due atti, Napoli, Teatro del Fondo 1790. *Gli accidenti inaspettati*, opera semiseria in due atti, Napoli, Teatro Fiorentini, 1790. *Quinto Fabio*, opera seria in due atti, Roma e poi Napoli S. Carlo 1791. *Lucio Papirio*, Napoli 1791. *Lo Sposo a forza*, opera buffa in due atti, Napoli, Fiorentini 1792. *La Vendetta di Medea*, opera seria, Venezia, Teatro San Samuele 1795. *Il Concorso delle spose*, Venezia 1795. *Baldassare*, oratorio scritto in Napoli sul principio del volgente secolo con musica bene adatta al soggetto e piena di soave espressione e naturalezza. *Alessandro in Efeso*, Milano 1810. *L'Equivoco fortunato*, Milano 1811. *I quattro rivali in amore*, Napoli. *Il Trionfo dell'Amore*. *Il Letterato alla moda*. *La Rochetta in equivoco*. *Il Villano al governo*, ossia *Amore aguzza l'ingegno*. *La finta Principessa*. Delle ultime opere non si conosce nè l'anno nè il luogo per dove furono scritte.

La rinomanza delle sue opere, ch'ebbero anche successo nell'estero, decisero l'Elettore di Baviera a nominarlo compo-

sitore alla sua Corte, e ciò avvenne nel 1790. Tutti i biografi tacciono sotto quale direzione avesse fatto i suoi studii ed in qual tempo e luogo fosse avvenuta la sua fine; ma è da supporsi che fosse morto nel primo periodo di questo secolo, e dopo il 1811, data con cui si trova segnato *L'Equivoco fortunato.*

Composizioni di Gaetano Marinelli esistenti nell' Archivio del Real Collegio di Napoli.

1° *Il Barone di Sardafritta*, intermezzo a due voci. Parte 1ª e 2ª, Napoli 1776.
2° *Tobia alle nozze con Sara*, cantata per quattro voci. Parte 1ª e 2ª, 1781.
3° *La Villanella semplice*, opera buffa in due atti. Napoli, Real Teatro del Fondo 1790.
4° *Gli accidenti inaspettati*, opera semiseria in due atti. Teatro Fiorentini, Napoli 1790.
5° *La bizzarra Contadina*, opera buffa in due atti. Napoli 1790.
6° *Quinto Fabio*, opera seria in due atti. Napoli, Real Teatro S. Carlo 1791.
7° *Lo Sposo a forza*, opera buffa in due atti. Napoli, Teatro de'Fiorentini 1792.

SILVESTRO PALMA

Compositore drammatico, nacque in Ischia nel 1762. Ancor fanciullo fu inviato a Napoli raccomandato alla nobile donna Carlotta di Sangro figlia dell'erudito Raimondo Principe di San Severo, che scorgendolo dotato di fervido e vivace ingegno, prese seria cura di lui, e lo fece educare da un prete di non comune istruzione. Giunto agli anni 16, pen-

sò collocarlo nel Conservatorio di Nostra Donna di Loreto, ed ivi imparò il canto sotto l'egregio maestro Valente, e dal Fenaroli apprese la scienza dell'armonia e del contropunto. Dalla sua protettrice poi fu caldamente raccomandato al celebre Paisiello, e da costui venne diretto nella composizione e fu preso in tale affezione, che invitato il Paisiello a comporre l' opera *Le vane gelosie* pel teatro, gli fece scrivere otto arie, e indicò nel libretto che le arie segnate coll'*asterisco* erano del suo allievo Silvestro Palma. La prima opera composta interamente da lui, e rappresentata in Napoli nel Teatro dei Fiorentini, fu la *Finta matta* su poesia di Domenico Piccinni. Per la buona riuscita di questo suo lavoro fu invitato a iscrivere in Roma, indi in Venezia; e le sue musiche ebbero eguale successo da per tutto. Richiamato in Napoli, compose nel 1795, sopra parole di Giambattista Lorenzi, chiaro scrittore di drammi teatrali, la *Pietra simpatica*, che fu generalmente bene accetta, e con particolarità una polonese *Sento che son vicino*, la quale ebbe un successo di popolarità. Dagli amatori furono molto lodati i pezzi concertati di quest' opera che producevano bello effetto. Scrisse anche pel Teatro dei Fiorentini, nel 1797, *Gli Amanti ridicoli*, opera buffa in due atti. Recatosi in Roma, scrisse altre musiche, e mentre si disponeva a partire per Bologna, Milano e Venezia, ove avea contratto impegno a comporre per i teatri di quelle città, fu costretto per le politiche vicende del 1799 e per alcune particolari circostanze di sua famiglia, a ritornare in Napoli, ove compose *La Schiava Fortunata*, opera buffa, pel Teatro Nuovo nel 1801; *Il Pallone Areostatico*, opera buffa in due atti, Fiorentini 1802; *Le seguaci di Diana*, opera buffa, Fiorentini 1805; *I furbi Amanti*, opera buffa in due atti, Fiorentini 1810; *Lo Scavamento*, opera buffa in due atti, Fiorentini 1810; *L'Erede senza eredità*, opera buffa in due atti, Fiorentini 1811; *Il Palazzo delle Fate*, opera buffa in due atti, 1812; *I Vampiri*, opera buffa in due atti, Teatro Nuovo 1812; *Le Miniere di Polonia*,

opera buffa, Fiorentini 1813; *La Sposa contrastata*, farsa, Teatro Nuovo 1813; *Il Geloso di sè stesso*, Teatro Fiorentini 1814: le quali opere ebbero quasi tutte buon successo. In tali componimenti si ammira l'unità del pensiero sempre felicemente condotto e sviluppato, e molta filosofia nell'espressione delle parole, qualità che formano le basi della sua musica, essendo questi i pregi principali che si richiedono per un compositore.

Un'affezione emorroidale l'obbligò di rinunziare ai suoi lavori drammatici ed arrestare così il corso ad una prospera fortuna. Visse per tanto lunghissimo tempo, noto solo a sè stesso ed ai pochi amici che lo visitavano. Finalmente il male degenerò in un'incurabile idropisia di petto, che soffrì per tre anni continui, e che in fine lo portò alla tomba il dì 8 agosto 1834 all'età di anni 72, compianto dai suoi e da tutti coloro che lo conobbero e lo stimarono sempre buon compositore, ottimo cittadino ed impareggiabile amico.

Composizioni di Silvestro Palma esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli

1ª *La Pietra simpatica*, opera buffa in due atti. Teatro dei Fiorentini in Napoli 1795.
2° *Gli Amanti ridicoli*, opera buffa in due atti. Fiorentini 1797.
3° *Il Pallone Aereostatico*, opera buffa in due atti. Fiorentini 1802.
4ª *Le seguaci di Diana*, opera buffa in due atti. Fiorentini 1805.
5° *Lo Scavamento*, opera buffa in due atti. Fiorentini 1810.
6° *I furbi Amanti*, opera buffa in due atti. Fiorentini 1810.
7° *L'Erede senza eredità*, opera buffa in due atti, 1811.
8° *Il Palazzo delle Fate*, opera buffa in due atti. Fiorentini 1812.
9° *I Vampiri*, opera buffa in due atti. Teatro Nuovo 1812.

10° *Le Miniere di Polonia*, opera buffa, Fiorentini 1813.

Più, le 8 arie originali scritte per l'opera di Paisiello *Le vane Gelosie*.

SALVATORE FIGHERA

Nacque in Gravina nelle Puglie, nel 1771. Da un zio paterno, Oronzo Fighera, valentissimo nella giurisprudenza, fu condotto in Napoli onde addirsi agli studii forensi. Annoiatosi di tali studii, di soppiatto si mise a studiare la musica, cosa che contrariò molto lo zio. Quando ne venne in cognizione, gli proibì di proseguirla; ma a consiglio del Marchese Cito, allora Presidente del Sacro Consiglio e suo amico, vi accondiscese dipoi, e lo fece entrare nel Conservatorio di Santa Maria di Loreto. Ivi, sotto la direzione del maestro Insanguine, apprese l'arte del canto ed il contropunto, studio, che unito alla composizione, proseguì e compì con maggiore alacrità ed accuratezza sotto Fedele Fenaroli. Fu sempre benemerito dei suoi maestri, e spesse fiate prescelto dai suoi compagni a dirigere la musica nella festività di S. Emidio e Santa Irene (1), celebrata a gara da tutti i Conservatorii. Uscito dal Conservatorio, scrisse per la Scala di Milano l'opera buffa intitolata *La Sorpresa*, e nella stessa città compose due cantate, *La Finta Istoria* e *Lo Sdegno e la Pace*. Scrisse pel Monastero di S. Sebastiano, ove era maestro, due Messe a due cori con orchestra, una Messa funebre a due cori, ed altra simile, ma di stile fugato, con accompagnamento d'orchestra, pei funerali fatti nella Chiesa della Pace per la morte della Regina Maria Carolina d'Austria; un *Miserere* alla palestrina ad otto parti reali ed un Oratorio per quattro voci con orchestra per la festività de'Dolori della SS. Vergine. Altre due Messe per quattro voci con orchestra scrisse per la Beatificazione di S. Alfonso dei Li-

(1) Vedi pagina 111.

guori eseguite in tale circostanza in Nocera dei Pagani. Compose altre Messe alla palestrina, due *Credo* per otto voci di stile madrigalesco; un Oratorio per la festività de'Dolori di Maria, diviso in due parti, ciascuna delle quali contiene 6 pezzi di musica oltre i cori; inoltre un *Monologo* per voce di soprano sopra parole del Cav. Ricci, ed un *Miserere* per quattro voci con orchestra, che per sua divozione faceva eseguire in ogni anno da'suoi discepoli dilettanti nella Settimana Maggiore, e ch'egli chiamava la sua composizione favorita. Scrisse anche un compiuto *Studio di canto*, secondo i precetti dettati dal celebre Porpora. Morì in Napoli non molto vecchio nel 1836, lasciando un figlio che ha esercitato anche la professione di Maestro di Cappella, morto nel 1840. Nulla esiste nel nostro Archivio appartenente a questo maestro; ma non deve recar maraviglia, atteso che quel poco che ha scritto per teatro non è stato in Napoli, e le musiche poi per le Chiese facilmente restavano allora ne'Conventi e monasteri per cui erano composte.

CARLO COCCIA

Ecco la prima volta in cui ci avviene dover parlare di un autore tuttora vivente, e quindi corro l'obbligo ricordare aver detto nell'*Avvertimento* preposto a questa seconda parte: « In quanto agli autori tuttora viventi, e che, onde nulla « omettere, si debbono pur menzionare, si troverà regolare « che io mi ponga in attitudine di semplice espositore dei « fatti che li riguardano. » Sul loro conto niuna osservazione debbe il lettore attendersi, e se da questo silenzio volessero i maestri ancora viventi desumere che non sono tenuti in quel conto che meritano, potrebbero al momento chiarirsi in contrario, pensando che essendo quest'opera scritta per mettere in tutta la sua luce la Scuola Napolitana, basta vedervisi

annoverato per potersi dire essere uno de'raggi che ne alimenta lo splendore. E ciò oltre al riflettere, è inutile dirlo, che narrando i fatti che li riguardano, da essi stessi risulta il relativo lor merito.

Figlio Carlo Coccia di un distinto sonator di violino, nacque in Napoli nell'aprile del 1782. Suo padre destinar lo volea allo studio dell'architettura; ma avendo mostrato fin dalla sua prima età gran trasporto per la musica, a questa volle dedicarsi, ed apprese le prime nozioni della scienza armonica da un tale poco cognito, a nome Visocchi. Arrivato a nove anni studiò regolarmente sotto Pietro Casella, ed in breve tempo vi fece tali progressi che compose una *Serenata*, una *Cantata*, alcuni *Solfeggi* ed un *Capriccio* per cembalo. Egli aveva una graziosa voce di soprano e cantava con applauso nelle Chiese di Napoli. Poi si decise ad entrare nel Conservatorio della Madonna di Loreto, ed ivi apprese il canto dal chiaro maestro Saverio Valente, e dal Fenaroli il contropunto e la composizione. Uscito dal Conservatorio, ebbe l'occasione di conoscere ed avvicinare Paisiello, che lo prese a ben volere, tanto che volle perfezionarlo negli studii della composizione, e sotto l'egida della sua valevole protezione s'introdusse nelle primarie e nobili famiglie napolitane. Dal Paisiello venne proposto come maestro accompagnatore al pianoforte della musica particolare del Re Giuseppe Napoleone Bonaparte. I suoi primi componimenti per chiesa gli acquistarono molta rinomanza, la quale in breve si propagò da per ogni dove, e decise l'impresario di Roma ad invitarlo a comporre un'opera pel Teatro Valle. Questa, che portava per titolo *Il Matrimonio per cambiale*, ebbe poco successo. Coccia si scoraggiò talmente che voleva in tutti i modi rinunziare alla carriera di compositor teatrale; ma Paisiello lo rincorò e lo dissuase da tal precipitato proponimento, ed invece lo consigliò ad accettare le offerte che gli venivan fatte dalle diverse città italiane. Acconsentì per ciò di scrivere in Venezia, ove raccolse i primi onori musicali pel dramma la *Clo-*

tilde, che fu molto applaudito. In esso introdusse dei cori ad imitazione di Mayer, che prendendo buona parte nell'azione del dramma, produssero grande effetto. Divulgato sempre più il suo valor musicale, scrisse gran numero di opere pei teatri delle principali città della penisola, e da per tutto riscosse meritati applausi. Proseguendo i suoi viaggi, si recò prima in Lisbona, ove compose i seguenti spartiti: *Atar* pel Teatro San Carlo di quella città e l'opera buffa la *Festa della Rosa* nel 1820, *Mandane Regina di Persia*, *Elena e Costantino*, ed i *Lusitani*, cantata a più voci, con grande orchestra e tre bande militari, per festeggiare il ritorno del re Giovanni dal Brasile in Lisbona nel 1821. Di colà poi si recò in Londra come Direttore dell'Opera italiana a quel teatro Re. In amendue queste città venne encomiato ed apprezzato. La Contessa Sant'Antonio, dama inglese che sposò il Conte Sant'Antonio, nobile signore siciliano, essendo passionatissima amante della musica, lo prese a proteggere e l'introdusse in tutt'i concerti particolari della nobiltà inglese. La Reale Accademia di Musica stabilitasi in quel tempo lo nominò suo maestro di armonia e di canto. Dopo lunga dimora in quella città scrisse *Maria Stuart*, che venne generalmente elogiata. Ritornato in Italia dopo avere nell'estero acquistato bella rinomanza e fama, scrisse per la Scala di Milano nel 1828 *L'Orfano della Selva*; per Venezia nel 1829 *Rosmunda*; *Eduardo in Iscozia* pel S. Carlo in Napoli nel 1831; *Enrico di Monfort* e *Giovanna II di Napoli* nel 1832, e *Caterina Duchessa di Guisa* nel 1833, tutte o tre per la Scala di Milano. Quest'ultima è considerata come una delle migliori sue produzioni teatrali, e vi si ammira a preferenza un finale ed un duetto; indi scrisse *Marfa* pel Teatro San Carlo, che incontrò il pubblico favore. Le opere sopra enunciate e le altre che noteremo in fine, quale più quale meno piacquero tutte. Dopo un altro viaggio in Inghilterra fatto nello stesso anno, di ritorno in Napoli scrisse per S. Carlo *La Figlia dell'Arciere* nel 1834, e *La Solitaria delle Asturie*

per Milano nel 1837, che ebbero buon successo. Nel 1841 fece rappresentare al Teatro Regio di Torino *Il Lago delle Fate* che non riuscì. Ivi fermatosi, venne nominato Ispettore di canto in quell'Accademia filarmonica, che diresse per molti anni, ed ove ebbe occasione di fare eseguire della buona musica classica, e particolarmente varii Salmi del Marcello. Chiamato Mercadante nel 1840 alla direzione del Real Collegio di Musica in Napoli, venne invitato il maestro Coccia dal Capitolo di Novara onde sostituirvelo, con gli stessi emolumenti, considerazioni ed onori che il Mercadante godeva nella qualità di Maestro compositore e Direttore della Cappella di quella Cattedrale. Tutto dedito a farla prosperare, arricchì quell'archivio delle sue sacre composizioni; ed ivi attualmente trovasi, stimato, amato e rispettato da tutti, pieno di energia e di buon volere nel disimpegno delle sue obbligazioni, abbenchè giunto all'ottantesimottavo anno. E come conservi tuttavia la vigoria della mente, lo dicano due componimenti che recentissimamente ha inviati in dono al nostro Archivio, dietro mia richiesta (1). Dal momento che

(1) I detti componimenti sono stati inviati coi seguenti indirizzi:

Canone all'unisono per due voci di tenore, con accompagnamento di viole, violoncelli e controbassi.

All' amico maestro Florimo per la Biblioteca musicale del Collegio di Napoli, questo piccolo scherzo invia Carlo Coccia—Novara, 17 dicembre 1869.

Inno per l'Immacolata Concezione di Maria Vergine per cinque voci con organo.

All' amico maestro Florimo per la Biblioteca musicale del Collegio di Napoli, questa debole musicale dimostrazione di affetto invia Carlo Coccia—Novara, 20 dicembre 1869.

E si trovano accompagnati dalla seguente lettera:

Novara, 21 dicembre 1869

Stimatissimo amico maestro,

Mi onora di troppo chiedendomi qualche mio scritto per la Biblioteca musicale del Collegio di Napoli. La gentile sua dimanda mi è d'incoraggiamento per inviarle quest'oggi col corriere due miei pic-

ebbe il posto di maestro Direttore nella Cattedrale di Novara, non iscrisse più per teatro, ma si dedicò a comporre musica sacra, con molta soddisfazione di quell'illustre Capitolo e dell'intero pubblico Novarese. Le sue composizioni chiesastiche che noi conosciamo sono le seguenti:

Molte Messe per più voci a grande orchestra. Altre per organo solo. Cinque *Dixit* idem. Cinque *Magnificat* id. Otto Salmi id. Una *Salve Regina*. Un'*Ave Maria*. Un *Tota pulchra*. Gran numero di *Tantum ergo* ad una e più voci, con orchestra e col semplice organo. Un *Passio* per la Domenica delle Palme, con accompagnamento di viole e violoncello. Tre *Miserere* per quattro voci, soprano, contralto, tenore e basso, con accompagnamento di viole e violoncelli. Tre *Christus factus est* id. Tre *Adoramus te Christe*. Una gran Litania a più voci con orchestra. Un gran *Te Deum*, composto per l'entrata del Vescovo in Novara. Per la morte del Re Carlo Alberto compose, per disposizione del Municipio di Novara, una Messa di requie (1), che venne eseguita nella Chiesa di S. Gaudenzio, e subito dopo in Torino dalla Società Filarmonica, indi nella Real Chiesa di San Giovanni; e dopo venne decorato Cavaliere dell'ordine dei Ss. Maurizio e Lazzaro; in seguito eseguitasi nella Basilica di S. Maurizio, fu innalzato al grado di Uffiziale dell'ordine suddetto; finalmente venne nominato Commendatore Mauriziano ed Ufziale della Corona d'Italia.

coli scritti. Avrei voluto, se fosse stato possibile, inviarle un qualche pezzo più meritevole; ma mi restringerò a dirle cosa che non può soffrire contraddizione, cioè che ognuno fa quello che può.

Gli auguro ogni felicità per le prossime feste natalizie e pel nuovo anno.

Intanto mi creda sempre il suo:

Affezionatissimo e devotissimo amico gratissimo
CARLO COCCIA.

(1) Questa Messa di requie, unitamente al *Te Deum*, vennero pubblicate per le stampe dall'editore Francesco Lucca di Milano, e dallo stesso mandate in dono alla nostra Biblioteca.

I. Composizioni di Carlo Coccia esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli

1° *Amore e dovere*, ossia *Matilde* od *Una fatale supposizione*, farsa. Napoli, Real Teatro del Fondo 1812.
2° *La Clotilde*, opera semiseria. Venezia, Teatro San Benedetto 1812, e ripetuta nello stesso Teatro nel 1818.
3° *L'Orfano della Selva*, opera semiseria in due atti. Milano, 1828.
4° *Eduardo in Iscozia*, opera seria in due atti. Napoli, San Carlo 1831.
5° *Caterina Contessa di Guisa*, opera seria in due atti. Milano 1833, e poi al San Carlo di Napoli nello stesso anno.
6° *La figlia dell'Arciere*. Napoli, S. Carlo 1834.
7° *La Pubblica esultanza*, cantata. Napoli, Teatro S. Carlo.
8° *La Donna selvaggia*, opera semiseria in due atti. Venezia, Teatro San Benedetto, e Napoli, Teatro Nuovo (1).
9° *Pentimento a Nicella*, cantata.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie

1° *Il Matrimonio per combiale*, Roma Teatro Valle — 2° *Il Poeta fortunato*, Firenze e poi Teatro Nuovo in Napoli — 3° *La Verità nelle bugie*, farsa, Venezia Teatro San Matteo 1810 — 4° *Voglia di dote e non di moglie*, Ferrara Teatro Comunale 1810 (2) — 5° *Matilde*, farsa sentimentale, 1811 — 6° Cantata per la nascita del Re di Roma,

(1) Quest'opera fu scritta in sedici giorni ed ebbe felicissimo successo anche nei Teatri di Milano, Madrid e Barcellona, ove venne di poi rappresentata.

(2) Ammalatosi il buffo Liparini, il maestro, onde non far mancare la seconda rappresentazione, disimpegnò egli medesimo la parte del Liparini ed ebbe gran successo, e l'opera continuò ad essere nelle buone grazie del pubblico, quando ristabilitosi il detto artista, riprese a disimpegnare la sua parte.

Treviso 1811 — 7° *I Solitarii*, Venezia Teatro San Mosè 1812 — 8° *Carlotta e Werther*, Firenze, Teatro del Cocomero 1812 — 9° *Il sogno verificata*, opera seria, Venezia Teatro la Fenice 1812 — 10° L'*Arrighetto*, Venezia Teatro San Mosè, carnovale del 1813 — 11° Cantata per l'entrata degli eserciti alleati in Parigi, Padova 1814— 12° *Il Crescendo*, farsa, Venezia Teatro San Mosè 1815 — 13° *Euristea*, Venezia Teatro la Fenice 1815 — 14° *Evelina*, Milano, Teatro Re 1815—15° *I begli usi di città*, Milano, Teatro la Scala 1816—16° *Rinaldo d'Asti*, Roma 1816—17° *Claudina*, Torino 1817—18° *La vera gloria*, cantata, Padova 1817 — 19° *Ellinda*, opera seria, Venezia Teatro San Benedetto 1817—20° *Il simile*, Ferrara 1817—21° *Donna Caritea*, Genova Teatro Sant'Agostino 1818 (1)—22° *Fayel*, Firenze 1819—23° *La Fedeltà*, cantata per l'anniversario della nascita dell' Imperatore Francesco I, Trieste 1819 — 24° Altra cantata per l'onomastico dello stesso Imperatore, Trieste 1819—25° *Atar*, opera seria. Lisbona 1820—26° *I Lusitani*, cantata a più voci con grande orchestra e tre bande militari, 1821—27° *Elena e Costantino*, opera semiseria, Lisbona 1821—28° *Mandane Regina di Persia*, opera seria, Lisbona 1821 — 29° *La festa della Rosa*, opera buffa, Lisbona 1822—30° *Maria Stuart*, opera seria, Londra 1827—31° *Rasmunda*, opera seria, Venezia 1829 — 32° *Enrico di Monfort* e *Giovanna II di Napoli* nel 1832 e *Caterina duchessa di Guisa* nel 1833, tutte tre per la Scala di Milano, 1832 — 33° *Medea e Giasone*, Torino 1833— 34° *Ser Marcantonio*, Bologna 1834 — 35° *Clotilde*, opera, Venezia Teatro San Benedetto 1835—36° *Gabriella di Vergy*, Firenze Teatro del Cocomero 1836 — 37° *La Solitaria delle Asturie*, Milano 1837— 38° Grande cantata per festeggiare la nascita del Principe di Piemonte, Novara 1837—39° Cantata per festeggiare l'ingresso in Firenze di Leopoldo Gran Duca di Toscana 1838—40° *Il Lago delle Fate*, Torino 1841.

RICCARDO BROSCHI (2)

Fu allievo al Conservatorio della Madonna di Loreto ed uscì ottimo professore e compositore. Non si è potuto pre-

(1) Quest'opera fu scritta in otto giorni.

(2) Per questo maestro non è stato possibile aver indizio alcuno intorno all'anno della sua nascita. Non potendo quindi porre il nome in esatto ordine cronologico, si è messo da parte, in ultimo.

cisare il luogo della sua nascita, nè da alcuno si trova riportato. Pure si potrebbe supporre che fosse o di Andria o di Napoli, perchè il di lui fratello Carlo Broschi, conosciuto sotto il nome di Farinelli, e che da Riccardo ricevè i primi rudimenti musicali, è da taluno detto d' Andria, da altri di Napoli. La data della nascita deve egualmente cercarsi approssimativamente sopra i dati che si hanno intorno a questo suo fratello Carlo, il quale essendo nato in gennajo 1705, ed avendo ricevuto lezioni da Riccardo, quest'ultimo deve esser nato qualche anno prima del detto 1705.

Cominciò a scrivere pei diversi Teatri d'Italia, e nel 1728 fu applaudito in Roma il suo primo dramma, l'*Isola d'Alcina*. Nel 1730 accompagnò suo fratello in Venezia ed ivi compose l'*Idaspe*, nel qual dramma cantarono il sunnominato fratello Farinelli, Nicolini e la Curzoni. Riccardo Broschi scrisse quella famosa aria *Son qual nave*, che cantata dal Farinelli, eccitava da per tutto la più viva ammirazione.

Non entro a narrare di ciò che in molte biografie si congiunge al maestro Riccardo Broschi, intorno ad un altro chiamato col nome di Farinelli, e tenuto come zio dei Broschi, poichè non ho saputo con costui rinvenire alcuna relazione, e non appartiene per nulla alla scuola di Napoli. Come per la nascita, egualmente non vi è per la morte veruna notizia sul di lui conto, nè si è trovato finora modo a poterlo nemmeno approssimativamente accennare con qualche probabilità.

Composizioni di Carlo Broschi esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli

1° *Aprimi o cara il petto*, aria con violini e basso.
2° *Sia fido amore*, aria con violini e basso.

Digitized by Google

RIASSUNTO

PEL CONSERVATORIO

CHIAMATO

DELLA MADONNA DI LORETO

QUADRO
DEI MAESTRI

NUMERO PROGRESSIVO	NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE				
		NASCITA		MORTE		
		LUOGO	DATA	LUOGO	DATA	ETÀ
1.°	Mancini Franc.	Napoli	1674	Napoli	1739	65
2.°	Porpora Nic. Ant.	Napoli	1686, 19 agos.	Napoli	1767	81
3.°	Logroscino Nic.	Napoli	1700.	Napoli	1763	63
4.°	Duni Egidio Rom.	Matera	1709, 9 febbr.	Parigi	1775, 11 giu.	66
5.°	Perez David	Napoli	1711	Lisbona	1778	67
6.°	Fiorillo Ignazio	Napoli	1715, 11 mag.	Fritzlor	1787, giug.	72
7.°	Manna Gennaro	Napoli	1721	Napoli	1788	67
8.°	Traetta Tommaso	Bitonto	1727, 19 mag.	Venezia	1779, 6 apr.	52
9.°	Guglielmi Pietro	Massa Carrara	1727.	Roma	1804, 19 nov.	77
10.°	Speranza Aless.	Palma	1728	Napoli	1797, 17 nov.	69
11.°	Fenaroli Fedele	Lanciano	1732	Napoli	1818, 1° gen.	86
12.°	Sacchini Antonio	Pozzuoli	1734, 23 lug.	Parigi	1786, 8 ott.	52
13.°	Anfossi Pasquale	Napoli	1736	Roma	1797	61
14.°	Vento Mattia	Napoli	1740.	Londra	1778	38
15.°	Cimarosa Domen.	Aversa	1749, 17 dic.	Venezia	1801, 11 gen.	52
16.°	Zingarelli Nicolò	Napoli	1752, 4 aprile	Torre del Greco	1837, 5 mag.	86
17.°	Marinelli Gaet.	Napoli	1760	. . . . .	. . . . .	. .
18.°	Palma Silvestro	Ischia	1762.	Napoli	1834, 8 ago.	72
19.°	Fighera Salvat.	Gravina	1771.	Napoli	1836	65
20.°	Coccia Carlo	Napoli	1782.	. . . . .	. . . . .	. .
21.°	Broschi Riccardo	. . . . .	. . . . .	. . . . .	. . . . .	. .

Digitized by Google

SINOTTICO

COMPOSITORI

INDICAZIONI ARTISTICHE				
AMMISSIONE nel Conservatorio	USCITA dal Conservatorio	MAESTRI da cui hanno appreso	PRIMA COMPOSIZIONE CONOSCIUTA	
			DATA	TITOLO
....	.....	Durante Francesco	1697	Intermezzi (1).
....	.....	Greco Gaetano Perugino Gaetano Mancini Francesco	....	*Basilio Imperatore d'Orie le* (2).
....	.....	Durante Francesco	....	
1718	.....	Durante Francesco	1735	*Nerone* opera seria (3).
....	.....	Gallo Antonio Mancini Francesco	1741	*L'eroismo di Scipione* ope seria (4).
....	.....	Durante Francesco Leo Leonardo	1736	*Mandane* opera seria (5).
....	.....	Durante Francesco	....	.....
1738	1748...	Durante Francesco	1750	*Farnace* opera seria (6).
1745	1755...	Durante Francesco	....	.....
....	.....	Durante Francesco	....	.....
....	.....	Durante Francesco Leo Leonardo	....	.....
....	.....	Fiorenza Nicola Manna Gennaro Durante Francesco	1757	*Fra Donato* intermezzo a ci que voci con istrumen parti 1ª e 2ª (7).
....	.....	Piccinni Nicola Sacchini Antonio	1769	*Caio Mario* opera seria (8)
....	.....	.....	....	*Il Bacio* opera.
1761	1772...	Manna Gennaro Sacchini Antonio Fenaroli Fedele Piccinni Niccola	1772	*Le Stravaganze del Conte* se guita da una farsa *Le Ma gie di Merlina e Zoroa stro* (9).
....	1769...	Fenaroli Fedele Speranza Alessan.	....	*I quattro pazzi* intermez zo (10).
....	.....	.....	1776	*Il Barone di sarda fritta* (1
....	.....	Valente Saverio Fenaroli Fedele Paisiello Giovanni	....	*La Finta matta* (12).
....	.....	Insanguine Giac. Fenaroli Fedele	....	*La Sorpresa* opera buffa (1
....	.....	Valente Saverio Fenaroli Fedele Paisiello Giovanni	....	*Il Matrimonio per cambia le* (14).
....	.....	.....	1728	*L'isola d'Alcina* dramma (1

Note al quadro precedente.

(1) Quest' intermezzi musicati nell' opera intitolata *Alfonso* furono eseguiti nel Collegio de' Nobili allora diretto da' Gesuiti.

(2) Quest'opera seria venne rappresentata al Teatro dei Fiorentini per dove fu scritta.

(3) Rappresentata al Teatro Tordinona in Roma.

(4) Quest'opera fu scritta e rappresentata in Palermo.

(5) Quest'opera fu rappresentata in Venezia.

(6) Quest'opera fu rappresentata in Napoli nel Real Teatro di San Carlo.

(7) Eseguito da' suoi compagni alunni dello stesso Conservatorio.

(8) Quest'opera fu scritta e rappresentata in Venezia.

(9) Rappresentate al Teatro dei Fiorentini; per isbaglio si scrisse a pagina 445: *Le pazzie di Stellidaura e Zoroastro.*

(10) Quest' intermezzo fu eseguito da' suoi compagni nel Teatrino del Conservatorio.

(11) Quest'intermezzo fu composto in Napoli per le religiose della Maddalena.

(12) Scritta e rappresentata in Napoli nel Teatro dei Fiorentini.

(13) Scritta e rappresentata nel Teatro della Scala in Milano.

(14) Scritta e rappresentata nel Teatro Valle in Roma.

(15) Scritto e rappresentato in Roma.

N.B. Nella lista dell'opere di Sacchini a pag. 435 sta detto (come ho tolto dal Fétis) *Il Calandrino* 1778, ed a pag. 440 nella lista delle opere dell'Anfossi trovasi scritto, L'*Imbroglio delle tre spose*, Padova 1786. Tanto pel titolo della prima, quanto per l'anno della seconda, soggiungerò: che esiste un libretto stampato a Firenze Teatro degl'Intrepidi, anno 1781, di un'opera del Sacchini dal titolo *D. Calandrano*, che potrebbe esser quella indicata dal suddetto sig. Fétis col titolo di *Calandrino*, quando non fosse da aggiungersi al catalogo delle opere di questo maestro; e che un libretto dell'*Imbroglio delle tre spose* è pure stampato a Firenze, Teatro della Pergola, Carnovale del 1784, onde non potrebbe essere che l'opera scritta in quest'anno, riprodotta poi a Padova nel 1786. Dei due libretti sopra notati trovasi ora possessore il Cav. Casamorata di Firenze.

CONSERVATORIO

DETTO

DELLA PIETÀ DE' TURCHINI

DOMENICO SARRI

Chiarissimo compositore de' suoi tempi, nacque in Trani nel 1678 da poveri genitori. Ancora giovanissimo, fu condotto in Napoli per istudiare la musica, ed all'età di dieci anni entrò nel Conservatorio della Pietà de' Turchini nel tempo che insegnavano i rinomatissimi maestri Giovanni Salvatore e Francesco Provenzale. Sotto la scorta di sì valenti professori fece grandi progressi nella scienza armonica, ed in breve tempo acquistò molta fama. Uscito dal Conservatorio nel 1797, ed essendo congiunto dell'avvocato dello stesso suo cognome Sarri, agente in Napoli del Principe di Francavilla, questo signore lo prese molto a proteggere, procurandogli un onorifico e decoroso posto, quello cioè di vicemaestro della Real Cappella, ed inoltre facendogli comporre molte musiche che gran nome gli procacciarono. L'anno in cui fu fatto vicemaestro della Real Cappella si trova registrato in un suo Oratorio posto in musica nel 1712 in onore di S. Gaetano, lavoro che venne replicato nel 1741, nel quale anno si annunzia col nome di primo maestro di detta Real Cappella. Nel 1702 compose un melodramma sacro intitolato *L'Opera d'Amore* per l'Arciconfraternita de' Pellegrini di Napoli. Nel 1706 scrisse l'opera seria in tre atti *Le Gare generose fra Cesare e Pompeo* pel teatro San Bartolomeo, ed un Oratorio sacro col titolo *Il Fonte delle grazie*, eseguito nella Congregazione de' Dottori nell'atrio della Chiesa de' PP. dell'Oratorio di Napoli pel giorno della Visitazione della Ver-

gine. Nello stesso anno scrisse l'opera *Candaule Re di Lidia* pel Teatro de'Fiorentini. Nel 1708 compose l'Oratorio sacro *L'Andata di Gesù al Calvario*, cantato in una Congregazione esistente nella chiesa di S. Paolo in Napoli. Nel 1712 scrisse l'Oratorio sacro detto di sopra, per la festività di S. Gaetano, cantato nella Congregazione degli Orefici sotto il titolo del *Divino Amore* nella casa suddetta di S. Paolo. Nel 1713 compose due opere pel Teatro dei Fiorentini, *Il Comando non inteso ed ubbidito* ed *I Gemelli rivali*. Nel 1716 musicò la serenata per quattro voci *Il gran Giorno d'Arcadia*, eseguita nel Real Palagio per solennizzare il dì natalizio di Leopoldo Arciduca d'Austria. Nel 1717 fu invitato in Torino per iscrivere la *Didone Abbandonata*, ch' ebbo felicissimo successo. Ritornato in Napoli, compose *Arsace* con parti buffe, e *La Fede nei tradimenti* pel teatro San Bartolomeo nel 1718; di poi una Serenata per quattro voci eseguita nel Real Palagio pel nome della Contessa Daun Viceregina di Napoli; altra Serenata per tre voci per le nozze tra Don Gregorio Pinto Principe di Montaguto e Donna Cristina Malaspina; ed una terza ancora per tre voci, intitolata *La Gara della Virtù e della Dolcezza*, per le nozze fra Don Scipione Spinelli Duca di Seminara e Donna Emanuella d'Euil. Nel 1719 scrisse pel teatro San Bartolomeo *Alessandro Severo* con intermezzi buffi, secondo la consuetudine di allora. Nel 1720 diede la *Ginevra Principessa di Scozia*, e la *Partenope* allo stesso teatro nel 1722. *Ester riparatrice*, Oratorio per quattro voci, fu da lui composto per commissione dei Padri formanti la Congregazione di Santa Maria del Rimedio, nell'edifizio della Trinità degli Spagnuoli, ove venne eseguito nel 1724. Quanz, che sentì l'opera dal Sarri lavorata pel teatro San Bartolomeo di Napoli nel 1725, *Tito Sempronio Gracco*, afferma aver egli imitato e seguito la maniera del Vinci ed essere stato uno dei primi a musicare i drammi del Metastasio. Nello stesso anno 1725 scrisse una Cantata per le nozze fra Don Andrea Coppola Duca di Canzano e Donna Laura Caracciolo

de' Marchesi di Amoroso. *Siroe Re di Persia* fu composto pel San Bartolomeo nel 1727, l'*Artemisia* nel 1731 e *Berenice* per lo stesso teatro nel 1732. Scrisse alcune arie, richiestegli per venire intromesse nel dramma di Antonio Oliva, *La Finta Pellegrina*, rappresentato nel Teatro Nuovo l'anno 1734. Nel 1736 musicò la *Rosaura* pel Teatro dei Fiorentini con poesia di Antonio Federico, che fu poi riprodotta nel 1738, nel quale anno compose la musica per alcuni cori introdotti nelle Tragedie del Duca Annibale Marchesi. Nel 1737 diede nel nuovo Real Teatro di S. Carlo l'opera seria *Achille in Sciro*, ch'ebbe buon successo. Musicò ancora altri due drammi, *Lucio Vero* e *Valdemaro*, de'quali non si conosce nè l'anno nè per qual teatro fossero scritti. Compose parimenti molte arie e cantate diverse, non meno che un concerto per due violini, flauto, viola e violoncello. Bertini, nel suo Dizionario degli scrittori di musica, parlando del Sarri, dice che in Alemagna levò gran grido la sua musica di chiesa; ma noi non ne abbiamo alcuna conoscenza. Sarri e Porpora furono tra i primi che si studiarono a semplificare l'armonia ed a rendere elegante nell'andamento e nelle forme la melodia. È rimasto ignoto l'anno ed il luogo della morte del Sarri.

I. Composizioni di Domenico Sarri esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1° *Le Gare generose tra Cesare e Pompeo*, opera seria in tre atti 1706.

2° Arie, duetti e terzetti dell'opera il *Vespasiano* contenuti in un volume. Napoli, Teatro San Bartolomeo 1707.

3° *Arsace*, opera seria in tre atti. San Bartolomeo 1718.

4° *Ginevra Principessa di Scozia*, opera seria in tre atti. San Bartolomeo 1720.

5° *La Partenope*, opera seria in tre atti. San Bartolomeo 1722.

6° *Didone Abbandonata*, opera seria in tre atti con intermezzo, parte 1ª e 2ª, rappresentata in Torino nel 1724.

7° *Tito Sempronio Gracco*, opera seria in tre atti. San Bartolomeo 1725.

8° *Siroe Re di Persia*, opera seria in tre atti. San Bartolomeo 1727.

9° *Artemisia*, opera seria in tre atti, con intermezzo *La Furba e la Sciocca*, parte 1ª e 2ª, San Bartolomeo 1732.

10° *Berenice*, opera seria in tre atti. San Bartolomeo 1732.

11° *Achille in Sciro*, opera seria in tre atti. Napoli, Real Teatro San Carlo 1737.

12° *Lucio Vero*, opera seria in tre atti.

13° *Valdemaro*, opera seria in tre atti.

14° Cantate diverse per voce sola col basso, contenute in due volumi.

15° Arie diverse col solo basso, ed altre con violini, viola e basso, num. 8.

16° Concerto per due violini, flauto, viola, violoncello e basso.

II. Altre menzionate in diverse biografie.

1° *L'Opera d'Amore*, melodramma religioso, Napoli 1702 — 2° *Il Fonte delle grazie*, oratorio sacro 1706.—3° *Candaule Re di Lidia*, Fiorentini 1706.— 4° *L'andata di Gesù al Calvario*, oratorio sacro 1708 — 5° Altro oratorio sacro per la festività di S. Gaetano, 1712— 6° *Il Comando non inteso ed ubbidito* — 7° *I Gemelli rivali*, Fiorentini 1713 — 8° *Il Gran Giorno d'Arcadia*, cantata per quattro voci 1716 — 9° *La Fede nei tradimenti*, San Bartolomeo 1718. — 10° Serenata per quattro voci, Teatro del Real Palagio.— 11° Altra per tre voci.—12° Una terza anche per tre voci, intitolata *Gara della virtù e della dolcezza*.— 13° *Alessandro Severo* con intermezzi buffi, S. Bartolomeo 1719.—14° Nello stesso anno compose una cantata per nozze.—15° Arie introdotte nella *Finta Pellegrina*, Teatro Nuovo 1724— 16° *Ester riparatrice*, oratorio per quattro voci, Napoli 1724.—17° *La Rosaura*, Teatro Fiorentini 1736, e riprodotta nel 1738.—18° Cori introdotti nelle Tragedie del Duca Annibale Marchesi.

LEONARDO LEO

Fu uno de'capiscuola del secolo XVIII. Nacque nel 1694 a San Vito, detto Santo Vito degli Schiavi, terra situata a dodici miglia da Brindisi. Tutto s'ignora de'suoi primi anni, poichè non se ne conoscono i genitori, nè per qual motivo e come si fosse egli recato in Napoli a studiare la musica. Si ha soltanto dalle nostre tradizioni che fu ammesso allievo ed educato all'arte nel Conservatorio della Pietà de'Turchini, e che fece i suoi primi studii musicali sotto la direzione di Nicola Fago e poi sotto Alessandro Scarlatti. Perchè da noi si ritenga assolutamente come allievo di questo maestro e non già di Pitoni in Roma, lo abbiamo a sufficienza dichiarato in una nota che trovasi alla biografia di esso Scarlatti (1). Occupandoci ora specialmente di Leo, ritorniamo su questo assunto per aggiungere pruova maggiore in convalidazione del nostro parere. Il sig. Fétis dice che l'essere stato allievo di Pitoni si rileva da una notizia manoscritta che trovasi nella biblioteca di casa Corsini alla Lungara di un tal Girolamo Chigi, maestro di San Giovanni a Laterano, nella quale si legge che *Leo si recò in Roma a studiare presso un sapiente maestro;* e perchè il Chigi era amico ed allievo del Pitoni, ne deriva che il Pitoni ne fosse il sapiente maestro. È questo un argomento di congettura, che potrebbe reggere qualora non avesse le nostre tradizioni in contrario, e maggiormente poi quando potesse conciliarsi con parecchi fatti consecutivi, da noi e da tutti riconosciuti. Abbiamo come certo che Leo uscì dal Conservatorio nel 1716, e che venne nominato secondo maestro dello stesso, ove come primo vi era ancora Nicola Fago. Ciò fu quando Leo aveva soltanto 22 anni, età in allora anche troppo giovanile per essere dichiarato mae-

(1) Vedi pag. 209.

stro insegnante. Nello stesso anno successe al reverendo D. Giacomo Sarconi nel posto di maestro della Cattedrale di Napoli. Nell'anno appresso, 1717, fu designato qual Maestro di Cappella della Chiesa della Solitaria. In mezzo a questi fatti, ossia a tutte queste occupazioni a cui si vede Leo chiamato nell' uscire dal Conservatorio, non si può trovare il tempo di una gita in Roma a fine di studio. È sempre a lodare l'egregio sig. Fétis per la sua gran diligenza in ricercare e mettere in luce notizie non ancora conosciute, ma è della notizia stessa che intendiamo dire non essere esatta.

Messo Leo in evidenza per avere in sì poco tempo occupato tanti distinti posti, ebbe la favorevole opportunità di acquistar nome e far mostra del suo sapere, componendo alcune cantate che vennero eseguite alla presenza del Vicerè e della Viceregina di quel tempo, che molto incontrarono, anzi riscossero i più lusinghieri elogi non solo della corte, ma di tutta la nobiltà. Allora fu che venne nominato Organista della Real Cappella.

Intorno a Leo s'ingannano del pari quei biografi che dicono essere egli stato maestro di Santa Maria di Loreto: lo fu in prima al Conservatorio della Pietà de' Turchini, come abbiamo poc'anzi detto, e poi in quello di Sant'Onofrio, ove ebbe per discepoli i compositori più illustri del XVIII secolo, ed i più grandi tra questi che si nomarono *Jommelli* e *Piccinni*, quantunque questi non lo fosse che per poco tempo.

Dopo lo Scarlatti, Leonardo Leo divise con Francesco Durante l'onore di sostenere la fama della Scuola Napolitana, e di meglio stabilire coi bei modelli che lasciarono alla posterità le leggi della composizione musicale. Per quali diverse vie eglino vi giugnessero, abbiamo avuto occasione di dirlo nella prima parte della nostra opera, e colà, nel paragrafo delle *Osservazioni artistiche* sul Conservatorio della *Pietà de' Turchini*, abbiamo dovuto necessariamente entrare dal bel principio a parlare del metodo particolare a Leo. Nel capitolo ottavo della stessa prima parte nuovamente si è

dovuto ritornare su questo argomento (1); adunque sarebbe qui una superflua ripetizione il volersi per poco intrattenere ad osservare i modi proprii di questo maestro, ed in che dagli altri differisca quel metodo, più degno di essere ammirato che seguito, poi messo da parte, e che può dirsi quasi interamente dimenticato. Al contrario, la famosa scuola iniziata dallo Scarlatti, ordinata, ampliata e resa facile e chiara da Francesco Durante e più tardi dal Fenaroli, come abbiamo già discorso, fu quella che produsse i compositori più eminenti che da quasi due secoli brillarono e brillano tuttavia nel mondo musicale. Ultimo rappresentante n' è stato Nicola Zingarelli, che la trasmise a Mercadante, a Conti, a Bellini, a Rossi, ai due fratelli Luigi e Federico Ricci ed al Petrella.

Le produzioni di Leo conosciute nel mondo musicale sono le seguenti:

Il Gran Giorno d' Arcadia, serenata per quattro voci composta per la nascita di Leopoldo Arciduca di Austria nell'anno 1716, appena uscito dal Conservatorio. Altra serenata composta nel 1717 pel nome della Contessa Daun moglie del Vicerè di Napoli. Nel 1718 *Le nozze in danza*, favoletta pastorale cantata in casa del Principe di San Nicandro per le nozze di suo figlio Don Domenico Cattaneo Duca di Casalmaggiore con Donna Giulia di Capua Duchessa di Termoli. Nel 1719 scrisse una serenata in lode del Cavaliere Giorgio Bingh plenipotenziario del Re d'Inghilterra, eseguita dal Cav. Nicola Grimaldi, nella cui casa si cantò, e da Marianna Berti Bulgarelli (2) detta la Romanina.

Nel genere teatrale compose le seguenti opere:

Nello stesso anno 1719 *La Sconfitta*, pel Teatro San Bar-

(1) Vedi a pagina 112.

(2) Alcuni la chiamano *Bulgarini*; ma poichè nell'opera del Fetis trovasi scritto *Bulgarelli* e non *Bulgarini*, e poichè son certo aver avuto quell'autore sufficienti ragioni per tanto asserire, ho anche io adottato il nome di *Bulgarelli*.

tolomeo, che eccitò un'ammirazione generale, e fu seguita da moltissime altre opere di diverso genere che qui verremo notando, siccome in diversi autori troviamo riferito. *Cajo Gracco* (1) al medesimo teatro nel 1720 con poesia di Stampiglia. Nel 1722 *Bajazzette* rappresentato in Napoli al Palazzo del Viceré, e nello stesso anno il *Tamerlano* anche rappresentato nel Real Palazzo. Il *Timocrate* nel 1723 in Venezia. Nel 1724 l'Oratorio che aveva per titolo *Dalla Morte la Vita*, cantato in Napoli nella Congregazione del Rosario nel Chiostro di Santa Caterina a Formiello. *Zenobia in Palmira*, dramma in tre atti, poesia di Apostolo Zeno, scritto pel Teatro San Bartolomeo nel 1725. In quest'opera un quartetto *Dai tuoi begli occhi arcieri*, per due soprani e due contralti, in *fa* terza minore, è degno di osservazione per la forma a dialogo tra le parti, per la precisione delle frasi e l'espressione delle parole, il tutto unito ad un movimento scenico che non può mancare di bello effetto: pregio di questo pezzo è anche la chiarezza, congiunta alla semplicità ed al buon gusto. Immediatamente dopo scrisse per lo stesso teatro *Astianatte de' Salvi* cantato dalla Tesi e Farinelli. Nel 1726 *La Somiglianza* pel Teatro de'Fiorentini, e l'*Orismane*, ovvero *Dagli sdegni gli amori*, opera semiseria rappresentata al Teatro Nuovo. Nello stesso anno compose *Ciro riconosciuto* sulla poesia di Metastasio. Nel primo atto di quest'opera dobbiamo fermarci ad osservare l'aria di Mandane (soprano) in *la* terza minore, *Rendimi il figlio mio*, per una melodia spontanea, e nel tempo stesso ardita, che con una chiarezza e precisione ammirevole nel fraseggio, esprime la posizione straziante del personaggio: questo pezzo produrrebbe grande effetto anche ai tempi nostri, se, senza alterarlo nè anche di una nota, venisse strumentato coi fini

(1) Alcuni riportano *Cajo Mario*; ma nel libretto che esiste nell'Archivio di questo Collegio sta scritto: « *Cajo Gracco*, rappresentato al Teatro San Bartolomeo nel 19 novembre del 1720, con musica di L. Leo. »

colori della tavolozza di Giuseppe Verdi. Nel secondo atto poi va notata l'aria di Ciro (soprano) *Parto non ti sdegnar*, per l'espressione delle parole, per la delicatezza e nobiltà della melodia, e pel buon gusto come è trattato il quartetto di corde. *Argene* nel 1728 e la *Zingara* intermezzo. Nel 1731 per Venezia il *Catone* del Metastasio cantato da Grimaldi, Domenico Gizzi, Farinelli e dalla Bulgarelli. Nell'anno 1732 musicò *La morte di Abele* del Metastasio. Nella prima parte di questo Oratorio un *arioso* (1) in *do* terza minore, *Alimento il mio proprio tormento*, è notevole per l'originalità dell'invenzione, per la condotta melodica e per la forza dell'espressione drammatica. L'andante di questo pezzo, sì pel movimento non comune a tutti gli altri, come per la forma, è di qualche importanza, anche sul riguardo che il Meyerbeer dopo un secolo e più anni trovò le sue convenienze ad imitarlo (2). Nello stesso anno 1732 scrisse *Sant'Elena al Calvario*. Questo Oratorio è preceduto da una breve sinfonia con violini, violetta, oboè, corni e bassi, composta di un primo tempo che brilla per un pensiero grandioso in *sol* terza minore; quindi succede inaspettato un larghetto cantabile in *do* terza minore in tempo 6/8 col solo quartetto di corde di delicata fattura, che fa un bel contrasto col primo tempo e che prepara sì bene l'allegro con brio, che riprende con tutta l'orchestra in *sol* terza minore in movimento di 3/8 col quale finisco producendo bellissimo effetto. La prima parte di questo Oratorio termina con un coro finale in *re* terza maggiore a quattro parti reali: severissima e nel tempo stesso chiara è la disposizione delle voci piantate nel loro vero registro. Incomincia questo coro con un *unisono* tra le voci ed il quartetto di corde; di

(1) *Arioso*, preso sostantivamente e messo in testa ad un pezzo musicale, indica una maniera di canto espressivo e sostenuto.

LICHTENTHAL, *Dizionario e bibliografia della musica*.

(2) Meyerbeer ha usato questo termine *arioso* nel recitativo dell'*Africana*, e propriamente nell'atto V quando *Ines* dice le parole: *O nuove piante, novelli fior*.

poi le voci, entrando una dopo l'altra ed imitandosi scambievolmente, non si può fare a meno di ammirarlo. Tutti e due questi Oratorii, eseguiti nel Real Palagio per ordine del Vicerè Conte di Harrac, ebbero singolare accoglienza ed applausi, e come lavoro eccellente vengono a giusto titolo annoverati tra le più belle produzioni del maestro.

Scrisse poi *Amore da senno*, l'*Emira* opera seria, con intermezzi d'Ignazio Prota. Nell'atto primo della seconda opera va notata l'aria di *Orontea* (contralto) in *fa* terza maggiore, *Ti offro la sponda, ti mostro il lido*, per la nobiltà del pensiero melodico ben condotto sino alla fine; e nell'atto secondo poi l'aria d'*Idreno* (soprano) in *la* terza maggiore, *Amor mi parla al core*, pel molto brio, per l'espressione e precisione nel canto, non meno che per l'eleganza del quartetto di accompagnamento.

La *Clemenza di Tito* ed il *Demofoonte* del Metastasio li scrisse pel Teatro di S. Bartolomeo nel 1735. Nell'atto secondo di quest'ultimo è da notare un duettino tra *Dircea* e *Timante*, *La destra ti chiedo*. Bella la prima frase di *Timante* in *sol* terza maggiore, e più bella ancora la risposta di *Dircea* della stessa frase, sulle parole *Ah! questo fu il segno*, in *sol* terza minore. La seconda parte poi di questo elegante pezzo è notevole per le svariate modulazioni, e per una bene intesa e semplice imitazione tra le due voci, colla quale finisce, e poi prende il da capo. L'aria *Misero pargoletto* è chiamata da Piccinni, giudice ben competente, vero modello di espressione drammatica e di squisito sentire.

Pel Teatro dei Fiorentini scrisse nel 1736 *Onore vince amore* e la *Poesia del sangue* con parole del Trinchera. Pel Teatro Nuovo *Siface* nel 1737. *La Festa Teatrale* e le *Nozze di Psiche con Amore* per San Carlo nel 1738. *L'amore vuol sofferenza* pel Teatro Nuovo nel 1739. In questo anno, chiamato in Torino dal Duca di Savoja, con beneplacito del Vicerè di Napoli, vi si recò, e compose *Achille in Sciro*, ch'ebbe splendido successo. Il Duca, che molto amava la musica, avendo mostrato desiderio di avere un pezzo da chiesa composto per

lui espressamente da Leo, il maestro scrisse il celebre *Miserere*, del quale Choron ha fatto una buona edizione a Parigi presso Le Duc, nel 1808. In questa sublime composizione si ammira scienza profonda di contropunto, nobiltà e purezza di stile, finezza di arte condotta con naturalezza e maestria, e più un'arditezza nell'impasto armonico, di molto superiore a'suoi tempi, pregi tutti che danno alla Scuola Napolitana un'incontrastabile superiorità sopra tutte le altre. Egli scrisse questo classico componimento nel 1739, come rilevasi dal suo autografo (1) con queste parole: *Miserere concertato a due Chori con una ideale Cantilena Gregoriana riportata al commodo del tuono del Salmo*—Marzo 1739—L. Leo. Il Duca nell'udirlo provò un contento ed un'ammirazione tali, che esprimendo il suo gran compiacimento all'autore, lo colmò di ricchi donativi, e più gli assegnò un'annua pensione vitalizia di once cento di argento, che sventuratamente godè per pochi anni.

Allorchè ritornò in Napoli dopo aver composto questo classico *Miserere*, del quale si era sparso il grido per tutta l'Italia, gli alunni del Conservatorio di Sant'Onofrio pregarono il maestro che permettesse loro di prenderne copia. Egli si rifiutò per riguardi dovuti al Principe Reale per lo quale l'aveva composto, e che ne lo aveva sì generosamente ricompensato, onde per un sentimento di delicatezza credeva di non aver più diritto di proprietà su tale componimento. Però uno dei suoi allievi più destri ed astuti, essendosi accorto ove erasi deposto il manoscritto, lo prese furtivamente, e lo divise coi suoi compagni per poterlo con sollecitudine copiare; ciò eseguito, lo rimise al suo posto. Alquanti giorni trascorsi, essi invitarono il maestro ad intervenire per sentire un nuovo pezzo di musica, ed eseguirono il *Miserere*. Leo da prima si dispiacque; ma sensibilissimo ai sentimenti che il suo lavoro ispirava ad una gioventù affettuosa, prese la

(1) Questo prezioso autografo si rinviene nel nostro Archivio, siccome è detto nella nota alla pagina 169.

cosa in ischerzo, e rise dell'operato di quei cari giovanetti; fece poi ricominciare l'esecuzione per dare al componimento tutti i colori necessarii e convenevoli, ed il pezzo venne immensamente gustato ed applaudito dopo un' accurata ripetizione diretta dall'autore.

Nel 1740 scrisse la *Contesa dell'amore e della virtù*, *Alessandro* con poesia del Federico pel Teatro de'Fiorentini nel 1741, ed in questo anno stesso venne ripetuto al nuovo Teatro San Carlo il *Demofoonte* con gran successo: fu in quest'opera che Caffarelli cantò la prima volta in Napoli. Nel 1742 compose *L'Andromaca*, opera seria in due atti pel Teatro San Carlo. Per lo stesso teatro scrisse nel 1743 *L'Olimpiade*, nella quale il duetto *Nei giorni tuoi felici*, e l'aria *Non so donde viene*, ebbero voga di celebrità, e sono tutti e due notevoli per l'espressione e l'incantesimo delle melodie.

Nel 1744 pel nuovo Teatro San Carlo scrisse il *Vologeso*, e nell'anno appresso 1745 compose una porzione dell'ultima sua opera *La Finta Frascatana* pel Teatro Nuovo, con poesia di Federico; ma colpito di apoplessia mentre scriveva l'aria buffa che comincia colle parole *Voi par che gite di palo in frasca, di frasca in palo*, questo pezzo ed il rimanente dell'opera fu terminato dal maestro Capranica.

Morì Leo nell'anno cinquantunesimo di sua età, e fu trovato colla testa appoggiata sul cembalo, di modo che si credeva in sulle prime che dormisse, ma poi si vide che era trapassato.

Si hanno di lui altre opere teatrali delle quali non si conosce nè l'anno nè il luogo ove vennero scritte, e sono *Evergete*, opera seria in tre atti, *Il matrimonio nascoso*, *Alidoro*, *Il Medo*, *Nitocri Regina di Egitto*, *Il Pisistrato*, *Il Trionfo di Camillo*, ed una cantata religiosa intitolata *Il Santo Alessio*, della quale si sa, dalla tradizione, essere stata eseguita dagli allievi del Conservatorio di Sant'Onofrio davanti la porta del Monastero di Santa Chiara in Napoli, giusta il costume del tempo.

In fatto di musiche da chiesa scrisse una Messa per quattro voci alla palestrina, ed un'altra per quattro voci con orchestra, che si trovano nella biblioteca del Conservatorio di Parigi. Una terza per cinque voci, in *re*, per due soprani, contralto, tenore e basso, con accompagnamento d'organo, sublime composizione scritta nel 1745 per la Chiesa di San Giacomo degli Spagnuoli in Roma. Una quarta per cinque voci, in *fa*, per soprano, contralto, due tenori e basso, con accompagnamento di orchestra. Una quinta anche a cinque voci, in *sol*, per due soprani, contralto, tenore e basso, con violini, viole, oboè, corni, controbasso ed organo, magistrale lavoro e di grande effetto. Un *Credo* a dieci voci e due orchestre, ed altro a quattro voci con orchestra. *Dixit* per quattro voci ed organo. Altro in *re* per cinque voci, con violini, viole, controbasso ed organo. Altro per cinque voci, con violini, viole, due flauti, due trombe, controbasso ed organo. Altro per dieci voci e due cori, con orchestra, composto nel 1741, ed altro simile scritto nel 1743. *Te Deum* per quattro voci con orchestra. *Magnificat* per quattro voci ed organo. Altro per quattro voci, con due violini, controbasso ed organo. Altro per cinque voci con orchestra. Le *Lezioni* ed i *Responsorii* per quattro voci pei giorni di Mercoldì, Giovedì e Venerdì Santo. I *Responsorii* per quattro voci in onore di Sant'Antonio di Padova. Cantata pel giorno di San Vincenzo Ferreri, ossia *Mottetto* per cinque voci con istrumenti. Cantata scritta pel miracolo di San Gennaro per cinque voci ed orchestra. *Mottetto* per due cori ed orchestra composto nel 1736. *Pange lingua* per quattro voci ed orchestra composto nel 1744. *Christus* in *re* per due cori. Altro in *sol* alla palestrina. *Tu es Sacerdos* per quattro voci. *Alleluja* per quattro voci. *Laudate pueri* per due voci di soprano con coro. *Ave Maris Stella* per voce di soprano, con due violini, viola, controbasso ed organo, pubblicata in Parigi da Porro, e niente di meglio esiste in questo genere come modello di perfezione, di eleganza e di gusto. Scrisse ancora un altro *Miserere* per quattro voci ed organo.

Di musiche istrumentali vi sono di Leó cinque *Concerti* di violoncello con accompagnamento di violini e basso scritti dal 1737 al 1738, ed una *Sinfonia concertata* di violoncello con due violini e basso. Questi cinque concerti e la sinfonia, quantunque sieno chiamati così dall' autore, come rilevasi dagli autografi che si conservano nell'Archivio di questo Collegio, pure, secondo l'odierna nomenclatura, potrebbero chiamarsi *Quartetti*. Essi sono di una rara bellezza e di un lavorio di buon gusto. Vi si ammira sempre il genere d'imitazione che predomina, e stanno divisi in diversi tempi: sono modulati con la più gran cura ed eleganza: gli strumenti con ammirevole precisione sono piantati al loro vero posto in guisa da rendere un bello e sicuro effetto: insomma sono superiori di molto al tempo nel quale furono scritti. Nel concerto in *re* terza maggiore tempo ordinario, *Andantino grazioso*, si osserva una bella *Fuga* reale a quattro parti con un soggetto facile e spiccato, come si addice a questo genere di componimento. Leo compose queste sei perle musicali dall' ottobre del 1737 al 1738, e di suo proprio pugno così scrisse sulla prima pagina di ognuno: « *Concerto di violon-* « *cello con violini per solo servizio di Sua Eccellenza il si-* « *gnor Duca di Maddaloni.* » Scrisse anche due libri di *fughe* per organo, e le *toccate* per gravicembalo. Compose pel Conservatorio di Sant' Onofrio sei libri di *solfeggi*, dei quali due per soprano o tenore, due per contralto, e due per voce di basso. Inoltre, due libri di *partimenti*, ossia bassi numerati o cifrati.

La maggior parte delle opere di sopra notate si trovano manoscritte nella Biblioteca Reale di Berlino, nella collezione dell' abate Santini in Roma, ed infine nell' Archivio di questo Real Collegio.

Leonardo Leo fu dopo lo Scarlatti il primo che cominciasse a vestire le arie di convenevole grazia e melodia, e ad ornarle di accompagnamenti più graziosi e brillanti, dando loro un andamento più vivo e spiritoso che non soleva farsi

pel passato. Onde far rilevare maggiormente il divario fra il recitativo ed il canto propriamente detto, distribuiva le note e gli ornamenti con sobrietà, di maniera che senza togliere niente alla vaghezza, l'aria non rimanesse di nulla alterata. Egli, dopo il Pergolesi ed il Vinci, può dirsi il promotore della musica drammatica del suo tempo, conservando la maestà insieme alla semplicità, e facendosi ammirare per la verità dell' espressione. Abbenchè avesse più pronunziata inclinazione per le composizioni nobili e passionate (1), e quantunque fosse questo il genere ch' egli sembrò anteporre agli altri, pure colse non pochi applausi nelle opere giocose e buffe, servendosi dei mezzi più semplici per ottenere grandi effetti. Scrisse anche dottamente per chiesa, tanto che le sue musiche in questo genere, ispirate sulla vera espressione delle parole e piene di gusto, ebbero più prestigio e voga che quelle del Durante, e sono sopravvissute a tutte le altre dei suoi contemporanei, udendosi ancora ai giorni nostri con piacere ed ammirazione. Esse sono e saranno riguardate sempre come monumenti di arte dagli amatori, e da coloro che sanno apprezzare il vero bello ovunque si trovi. Per conchiudere, diciamo che il carattere distintivo delle musiche di questo maestro fu il *grandioso*, che per questo genere fu ed è riguardato fra' primi compositori della sua età, e che per quanto dai rigidi cultori dell'arte si possano nelle sue opere osservare mende, ed anche qualche anomalia, come che portano l' impronta del genio e dell' originalità, esse sono rimaste oggetto di studio, e la fama del loro autore si conserva intatta. Il Leo era molto minuto, anzi moltissimo esigente per l' esecuzione delle sue musiche; e per quella del suo *Miserere* che doveva udirsi nella settimana maggiore, incominciava le pruove dal Mercoldì delle Ceneri.

Pei giovani compositori era prodigo di elogi, siccome fu

(1) Arteaga, nella sua *Storia della rivoluzione del Teatro musicale italiano*, è prodigo di lodi per questo celebre compositore.

verso Pergolesi quando assistè all' esecuzione di una sua messa (1), e le sue maniere con gli allievi erano dolci ed incoraggianti (2).

Fu Leonardo Leo uomo di statura regolare, piuttosto di bello aspetto, di color bruno, di temperamento igneo, d'occhi vivaci e neri, di un nobile portamento. Fu serio, ma non ebbe inurbano contegno, e vestiva con gusto e con ricercatezza. Laborioso all'eccesso, impiegando talvolta le intere notti in comporre e secondare il suo estro armonioso senza sentir mai stanchezza, amava molto le sue produzioni; ma avendo la coscienza del suo ingegno e del suo sapere, non disprezzava, anzi elogiava senza veruna ostentazione quelle dei suoi compagni rivali di gloria. Perciò acquistossi la benevolenza di tutti, e fece grandissima sensazione a tutto il paese la sua deplorabile fine in età che poteva dirsi ancor giovane. Non lasciava mai di portare al dito mignolo della mano sinistra, come appare dal ritratto che ora possiede il Collegio (3), un anello di gran valore statogli regalato dall'Imperatore di Russia. Egli non fu solamente celebre compositore e gran maestro, ma anche buon organista, e sonava egregiamente il violoncello. Per questo strumento abbiamo veduto aver egli scritto varii pezzi, e fu uno dei primi a metterlo in maggior voga.

I. Composizioni di Leonardo Leo esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1.° *Zenobia in Palmira*, opera seria in tre atti, S. Bartolomeo. 1725.

2.° *Ciro riconosciuto*, opera seria in tre atti. 1726.

3.° *Sant'Elena al Calvario*, oratorio, parti prima e seconda, Real Palagio. 1732.

(1) Vedi a pagina 240.

(2) Vedi l' aneddoto che sul conto di Piccinni abbiamo raccontato a pagina 291.

(3) Vedi pagina 180.

Digitized by Google

4.° *La morte di Abele*, oratorio. Parti 1ª e 2ª. 1732.
5.° *L'Emira*, opera seria in tre atti, S. Bartolomeo. 1735.
6.° *Demofoonte*, opera seria in tre atti, S. Bartolomeo. 1735, riprodotto in S. Carlo nel 1741.
7.° *Le nozze di Psiche con Amore*, festa teatrale. Parti 1ª e 2ª. S. Carlo. 1738.
8.° *L'amore vuol sofferenza*, opera seria, Teatro Nuovo. 1739.
9.° *Achille in Sciro*, opera seria in tre atti. 1739.
10.° *L'Andromeda*, opera seria in tre atti, S. Carlo. 1742.
11.° *L'Olimpiade*, opera seria in tre atti, S. Carlo. 1743.
12.° *Santa Genoviefa*, opera seria in tre atti.
13.° *Camilla ed Emilio*, opera buffa.
14.° *Tu es sacerdos*, per quattro voci alla palestrina in *fa* terza maggiore. 1723.
15.° *Miserere* concertato a due cori con una ideale cantilena gregoriana riportata al commodo del tuono del salmo, in *do* terza minore.
16.° *Christus*, per voce di soprano, in *do* terza minore.
17.° *Dixit* per due cori con più strumenti, in *re* terza maggiore. 1741.
18.° Altro per due cori con più strumenti, in *do* terza maggiore. 1742.
19.° Altro per quattro voci alla palestrina, in *sol* terza maggiore.
20.° *Pange lingua*, per quattro voci, in *mi* terza minore, da potersi cantare in due cori. 1744.
21.° *Pange lingua* e *Tantum ergo*, per voce sola, con accompagnamento del basso, in *sol* terza minore.
22.° *Lezioni* pel Mercoledì, Giovedì e Venerdì Santo num. 4 per voce sola di soprano, e num. 3 per voce di contralto col solo basso, ed *introito* che siegue per quattro voci da cantarsi il giorno delle Ceneri. 1744.
23.° *Responsorii* pel Mercoledì, Giovedì e Venerdì Santo per quattro voci col basso.
24.° *Messa* per cinque voci con più strumenti in *re* terza maggiore.

25.° Altra breve, e *Credo* per quattro voci alla palestrina, in *sol* terza maggiore.

26.° *Credo*, *Sanctus* ed *Agnus Dei* per dieci voci con violini e basso, in *si* bemolle terza maggiore.

27.° *Te Deum* per quattro voci con violini e basso, in *re* terza maggiore.

28.° Mottetto per quattro voci e più strumenti, in *do* terza maggiore.

29.° Altro per voce di soprano col quartetto strumentale raddoppiato, in *do* terza minore.

30.° *Alleluja* fugato per quattro voci con violini, viole, corni e basso, in *re* terza maggiore.

31.° *A solis ortu* per tre voci con organo, in *fa* terza maggiore.

32.° *Magnificat* per quattro voci con violini e basso, in *sol* terza minore.

33.° *Laudate pueri* per due soprani di concerto e due cori, in *do* terza maggiore.

34.° *Responsorii* in onore di S. Antonio di Padova per quattro voci, con violini, viola e basso, in *re* terza maggiore.

35.° Quattro *Fughe* per due voci, ed una per tre voci.

36.° Altre *Fughe* a quattro, a sei e ad otto voci.

37.° *Toccate* per cembalo e partimenti diversi.

38.° *Sinfonia concertata per violoncello* con due violini e basso. 1737.

39.° Cinque *concerti di violoncello* con accompagnamento di due violini e basso. 1737 e 1738.

40.° *Solfeggi* per voci di soprano col solo basso.

41.° Altri per voce di contralto id.

42.° Num. 100 *arie* diverse, col solo basso, e con violini, viola e basso.

43.° *Più non odo entro il core*, cantata per contralto con violini, viola e basso. 1735.

44.° *Ancorchè fiera sia la tempesta*, cantata id.

45.° *Or che dal sol difesa*, cantata per soprano con violini, viola e basso.

46.° *Vado dal piano al monte* cantata id.
47.° *Se a me non torni* cantata id.
48.° *Scherza sul prato il fiore* cantata id.
49.° *Per duolo stanco e tardo* cantata id.
50.° *Dirò che meco porto* cantata id.
51.° *D'ombrosa notte e scura* cantata id.
52.° *Dal rimirar chi s' ama* cantata id.
53.° 14 *Duetti* con violini, viola e basso.
54.° *Terzetto* buffo per soprano e due bassi.
55.° *Ahi che la pena mia, Siciliana* con due violini, viola e basso.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie.

1° *Il Gran Giorno d' Arcadia*, serenata per quattro voci 1716 — 2° *Diana amante*, serenata idem 1716. — 3° *Le Nozze in danza* (Pastorale) 1718. — 4° *Serenata* per due voci 1719. — 5° *Sofonisba*, Napoli S. Bartolomeo 1719.—6° *Cajo Gracco*, S. Bartolomeo 1720.— 7° *Bajazette*, rappresentato al Palazzo del Vicerè 1722.—8° *Tamerlano*, Roma 1722. — 9° *Timocrate*, Venezia 1723. — 10. *Astianatte de Salvi*, 1725.—11° *La Somiglianza*, Teatro dei Fiorentini 1726.— 12° *L' Orismane*, ovvero *Dagli sdegni gli amori*, Teatro Nuovo 1726.— 13° *Argene*, 1728. — 14° *La Zingara*, intermezzo 1731. — 15° *Intermezzi per l'Argene*, 1731.—16° *Catone in Utica*, Venezia 1732.— 17° *Amore da senno*, Teatro Nuovo 1733. — 18° *La Clemenza di Tito*, 1735.—19° *Onore vince amore*, Fiorentini 1736.—20° *La Simpatia del sangue*, Teatro Nuovo 1737.—21° *Siface*, 1737.—22° *Festa Teatrale*, 1739.—23° *La Contesa dell'Amore e della Virtù*, 1740.— 24° *Alessandro*, Fiorentini 1741.—25° *Vologeso*, 1744.—26° *La Finta Frascatana*, Teatro Nuovo 1744. Delle opere che seguono non sono conosciute nè le date, nè per dove furono scritte.—27° *Artaserse*.— 28° *Lucio Papirio*. — 29° *Arianna e Teseo* (cantata teatrale). — 30° *Evergete*.—31° *Il Matrimonio nascosto*.—32° *Alidoro*.—33° *Alessandro nelle Indie*.— 34° *Il Medo*.—35° *Nitocri regina di Egitto*.— 36° *Il Pisistrato*. — 37° *Il Trionfo di Camillo*. — 38° *Santa Chiara*, oratorio parti 1° e 2°. — 39° *Santo Alessio*, cantata religiosa.

1° *Messa* per quattro voci con orchestra, trovasi nella Biblioteca del Conservatorio di Parigi.— 2° *Messa* per cinque voci, due soprani,

contralto, tenore e basso (in *re*) con organo. 1743. — 3° Altra per cinque voci, soprano, contralto, due tenori e basso, con orchestra, in *fa*. — 4° Altra per cinque voci, due soprani, contralto, tenore e basso, con due violini, viole, due oboè, due corni, basso ed organo, in *sol*, trovasi nella biblioteca del sig. Fétis. — 5° *Credo* per dieci voci in due cori con orchestra. — Altro per quattro voci con orchestra. — 6° *Dixit* per quattro voci con accompagnamento di organo. — 7° Altro per cinque voci idem, in *re*. — 8° Altro per cinque voci con violini, viole ed organo. — 9° Altro per cinque voci, con violini, viole, due flauti, due trombette ed organo. — 10° Altro per dieci voci in due cori con orchestra, composto nel 1741. — 11° Altro per dieci voci in due cori e due orchestre 1743. — 12° *Te Deum* per quattro voci con orchestra. — 13° *Miserere* per quattro voci con accompagnamento di organo. — 14° *Magnificat* per cinque voci con orchestra. — 15° *Cantata* ossia *Mottetto* per cinque voci con istrumenti, composta pel giorno di S. Vincenzo Ferreri. — 16° Cantata per cinque voci con grande orchestra in onore del miracolo di S. Gennaro. — 17° *Mottetto*: *Iam surrexit dies gloriosa*, per cinque voci con orchestra. — 18° *Mottetto* per due cori, composto nel 1736. — 19° *Christus* per due cori, in *re*. — 20° Altro alla palestrina, in *sol*. — 21° *Tantum ergo* per quattro voci. — 22° *Ave Maris Stella* per voce di soprano con due violini, viole ed organo (pubblicata a Parigi presso Porro). Le composizioni sopra notate si trovano manoscritte nel Conservatorio di Parigi, nella Biblioteca Reale di Berlino, e nella collezione dell'Abate Santini in Roma.

NICOLA SALA

Maestro di Cappella che ha goduto di grande rinomanza in Napoli, nacque in un piccolo villaggio presso Benevento nel 1701 (1). Ammesso al Conservatorio della Pietà de'Turchini, ricevè le prime lezioni da Fago, da Abos, e dal gran

(1) Molti biografi riportano nato il Sala nell'anno 1732, il che non concorda con la data del *Vologeso* scritto pel Teatro Argentina in Roma che è dell'anno 1737. Ho creduto perciò dovermi attenere alla *Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli*, che porta nato il Sala nell'anno 1701.

Leonardo Leo, di cui fu uno dei più dotti allievi, propagatori della sua scuola. Egli morì nel 1800 in età di quasi cento anni, dopo aver consacrato il corso di una vita lunga ed operosa a formare un seguito di *metodiche lezioni* sopra tutte le parti della composizione, che per più di 60 anni insegnò agli alunni del Conservatorio della Pietà, ove successe a Fago nella qualità di secondo maestro, occupando, dopo la morte di Cafaro avvenuta nel 1787, il posto di primo maestro; anzi in tale qualità diresse anco quel Conservatorio. Sala dovè la sua rinomanza di sapiente musicista alle sopra indicate lezioni, o per dir meglio a questa raccolta di modelli di contropunto e di fughe, che ad insinuazione e consiglio del gran Paisiello, furono pubblicate per le stampe. Profittando il Paisiello di tutta l'influenza che aveva in corte, fece sì che l'opera fosse stampata a carico e spese del Governo; e per ordine del Re Ferdinando IV la Stamperia Reale ne fece una magnifica edizione in rame portante questo titolo: « Regole di Contropunto pratico « di Nicola Sala, Napolitano, primo Maestro del Conserva- « torio della Pietà de' Turchini, dedicate alla Maestà di « Ferdinando IV Re delle Due Sicilie. »

Ma in mezzo agli sconvolgimenti politici che in appresso avvennero in Italia, e dopo che i Francesi invasero Napoli nel 1799, la città fu messa a sacco e fuoco: i rami dell'opera di Sala conservati nella Reale Stamperia vennero rubati e dispersi, ed il frutto di tante fatiche e di sì grandi spese fu distrutto in un sol momento. In tale circostanza il sig. Choron, che si trovava possessore di un esemplare, credè rendere importantissimo servizio all'arte ed ai giovani artisti, pubblicando di bel nuovo l'opera in Francia nel 1809, con aggiunzioni e miglioramenti, senza mutare in menoma parte ciò ch'era stato fatto dall'Autore, cioè in modo che le addizioni fossero piuttosto chiarimenti di alcuni tratti dell'opera stessa. Comparve sotto il titolo: « Principii di « composizione delle scuole d'Italia, formati dalla riunione

« de' modelli di Sala, Martini, ed altri rinomati Maestri. »
E parlando dell'opera del Sala, aggiunge: *C'est le seul corps de doctrine complet sur l'art de la composition.*

Il vero si è che l'opera del Sala è importantissima, contenendo quel contropunto doppio tradizionale che un maestro poteva mettere in luce col raccogliere quanto dagli antichi nostri patriarcali maestri erasi sino allora fatto. Essa è composta di *cadenze*, *scale*, *movimenti*, *bassi*, *fughe*, *canoni* da una sino ad otto parti reali. Studiandola con attenzione, vi si scorge un artifizio di parti rivoltate, imitazioni in tutti i gradi della scala fatte con chiarezza e precisione tale che dimostrano la grande valentia dell'Autore. Certo è che un tal genere di musica non dee mai prendersi a modello, poichè mancante d'ispirazione, di canti e di effetti. Però gioverebbe che si studiasse da coloro che si addicono alla composizione, per sola istruzione, onde in qualche circostanza potessero avere delle risorse dall'arte.

Una copia intera dell'opera del Sala (edizione di Napoli in due grandi volumi in foglio) si conserva nella Biblioteca Musicale di S. Pietro a Majella.

Sala, come compositore drammatico, ebbe poco o niun successo; tanto che gli scrittori contemporanei non lo nominano nè anche tra quelli che si distinsero sulle scene.

La sua musica sacra non manca certamente di buona fattura scolastica; ma è senza ispirazione, spesso monotona, e del tutto priva di grandi effetti.

Egli, nel campo dell'arte, può essere considerato come dotto grammatico, valentissimo insegnante, e rigido e religioso custode delle dottrine che appreso aveva dal celebre Leonardo Leo.

I. Composizioni di Nicola Sala esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1° *La Merope*, opera seria in tre atti, S. Carlo 1769.
2° *Giuditta*, ossia *Betulia liberata*, oratorio in due parti, 1780.

3° *Responsorii* per quattro voci col basso numerato, pel Mercoldì, Giovedì e Venerdì Santo.
4° *Litania* per quattro voci, con violini e basso in *sol* terza minore.
5° *Messa* per quattro voci e più strumenti in *fa* terza maggiore.
6° *Justus ut palma florebit* per quattro voci a canto ferme in *do* terza maggiore.
7° *Dixit* per cinque voci e più strumenti in *si bemolle* terza maggiore.
8° *Arie* diverse, otto delle quali con violini, viola e basso, ed altre con più strumenti.
9° *Va ti consola addio*, duetto per due soprani con violini, viola e basso nella *Zenobia*.
10° *Solfeggi* per voce di soprano col solo basso.
11° Altri per voce di basso id.
12° Altro per voce di soprano con accompagnamento di pianoforte.
13° Partimenti.
14° Regole del contropunto pratico, volumi 2 in foglio stampati nel 1794.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie

1° *Vologeso*, Roma 1737. — 2° *Prologo* per la nascita del Re di Napoli, 1761. — 3° *Zenobia* opera seria, Napoli S. Carlo 1761. — 4° *Prologo* per la nascita del Re 1763. — 5° Altro idem 1769.

PASQUALE CAFARO

Questo egregio compositore nacque nel tenimento di S. Pietro in Galatina, provincia di Lecce, nel dì 8 febbraio 1706. I suoi genitori, di civil condizione, lo destinarono da prima alle scienze, a cui si applicò con indefesso studio. Ma la sua

decisa inclinazione per la musica gli fece cambiar pensiero, e si determinò a dedicarvisi interamente. Fu ricevuto come alunno nel Conservatorio della Pietà de' Turchini, ed ivi ebbe a maestro Leonardo Leo, il quale scorgendo l'ingegno del giovinetto, cominciò ad istruirlo con grande amorevolezza nel contropunto, non solo per farlo divenire ottimo compositore, ma altresì per addestrarlo nell'arte di sonare a quattro parti, che da pochissimi era allora posseduta.

Dopo dieci anni di studii, perfettamente istruito nella scienza armonica, divenne, per la morte di Leo, maestro in quel Conservatorio ed in quella scuola onde era uscito, ed ebbe a suoi allievi il valente contropuntista Giacomo Tritto, Francesco Bianchi, Angelo Tarchi ed altri rinomati compositori.

Il suo merito era già divulgato; ma egli, per nulla inclinato a comporre musiche buffe, si dedicò tutto alle serie, e dal 1747 al 1775 compose in Napoli, tra *opere, oratorii* e *cantate* diverse, diciassette produzioni, più o meno applaudite tutte. *L'Ipermestra* fu rappresentata in S. Carlo nel 1751; poi per lo stesso teatro scrisse la *Disfatta di Dario* nel 1756, che fu generalmente applaudita, con poesia del Duca Morbilli napolitano. Per festeggiare il giorno natalizio del Re di Napoli compose nel 1764 una cantata per tre voci con orchestra; ed altra anche per tre voci con cori ed orchestra scrisse nel 1766 pel giorno natalizio di Sua Maestà Cattolica. Nello stesso anno compose pure per San Carlo l'opera seria *Arianna e Teseo*. Per Torino scrisse il *Creso* nel 1768, che ottenne tal gradimento, che avrebbero voluto i Torinesi colà trattenerlo, se l'autore non fosse stato costretto da urgenti motivi a ritornare in Napoli, ove scrisse per S. Carlo nel 1769 l'*Olimpiade*, dando nell'anno appresso 1770 l'*Antigono*, e la cantata *Il Natale d'Apollo* nel 1775. Abbenchè Cafaro non fosse stato notevole compositore in quanto ad invenzione ed originalità, non per tanto ottenne giusti e meritati successi per la grazia naturale delle melodie, per la purità dello stile, e per un certo buon gusto che dominava nelle sue composizioni.

Per la Chiesa scrisse *Messe*, *Dixit*, *Salmi*, *Mottetti*, *Litanie*, *Miserere*, *Responsorii*, *Lezioni de' morti*, per molte voci, a grande e piccola orchestra. La musica di chiesa di questo compositore è semplice, ma espressiva e caratteristica. Il suo *Stabat* che compose nel 1785 per quattro voci, e a due in canone, con violini, viola e basso, stampato in Napoli, è giustamente considerato come una dotta e pregevole composizione, che mostra la somma valentia dell'Autore, il quale nel condurla non perdè mai di mira la ritualità che si conviene ad un sacro componimento, e la vera e sentita espressione delle parole.

Si annovera tra le sue composizioni da chiesa con grande elogio il *Salmo* 106 *Confitemini Domino*, tradotto da Saverio Mattei, che scrisse nel 1773 per soprano, contralto, tenore e basso, con cori ed orchestra, molto encomiato da Jommelli; il quale invitato dallo stesso Saverio Mattei a porre in musica altro *Salmo* da lui tradotto, e propriamente il *Diligam*, si scusò dicendo modestamente, che prima bisognava far dimenticare la musica dotta ed elegante del Cafaro, per farne un'altra che potesse non eguagliarla, ma starle onorevolmente a paro. Per la morte del Maestro della Real Cappella Giuseppe de Majo, egli fu eletto a succedergli, avendo dato bastevoli saggi della sua perizia e valentia nella musica. Venne parimente nominato Maestro di canto della Regina Maria Carolina.

Cafaro fu uno dei più dotti armonisti del decimottavo secolo, e parimenti fu uno dei primi a dare forme eleganti alle *arie* cantabili. La sua famosa *aria* che comincia con le parole *Luci belle che accendete*, servì di modello a tutti i compositori di quel tempo. Al dire di Langlè suo scolaro, quest' aria ebbe un sì prodigioso successo di voga, che se ne dipinse il tema sui vasi di porcellana della real fabbrica che allora esisteva in Capodimonte. Riscosse parimenti la stima dei lontani, ed il Padre Martini mostrò desiderio di avere l' effigie di Cafaro per collocarla fra quelle dei più insigni maestri che trovansi nel Liceo di Bologna.

Tali applausi per altro non lo rendettero superbo, anzi la rara sua modestia lo rese caro a tutti. Coi superiori si mostrò tanto rispettoso, quanto era urbano e di modi cortesi cogli eguali; perciò niuno ebbe invidia della sua ben meritata fortuna, avendo unito all' eccellenza della professione le più eminenti virtù morali.

Finì di vivere nel 23 ottobre del 1787. Fu sotterrato nella Chiesa di Montesanto fuori della Porta Medina in Napoli, nella Cappella di Santa Cecilia, ove è la tomba di Alessandro Scarlatti, e nel dì seguente furongli celebrati solenni funerali con ottima musica, alla quale intervennero tutti i professori della capitale. Avendo avuto cura Pasquale Cafaro di ridurre in migliore stato quella Cappella, vi fu posta la seguente iscrizione:

D. O. M.
DIVAEQUE CAECILIAE TUTELARI SUAE
DIU DICATUM ALTARE SACELLUMQUE
MUSICORUM CHORUS AEDIS REGII PALATII
SIBI PROPRIUM
AUCTORE PASCHALE CAFARO
REGIARUM MAIESTATUM MAGISTRO
ET PRIMO EIUSDEM AEDIS CHORAGO
AERE COLLATO EXORNARUNT
ANNO MDCCLXXVII
CURANTIBUS
PETRO ANTONACCI HIERONYMO DE DONATO
ET IOACHIMO SABBATINO
ANNUIS PRAEFECTIS.

I. Composizioni di Pasquale Cafaro esistenti nell' Archivio del Real Collegio di Napoli.

1° Arie dell'*Ipermestra*, contenute in un volume. S. Carlo 1751.
2° *La Disfatta di Dario*, opera seria in tre atti. S. Carlo 1756.
3° *Arianna e Teseo*, opera seria in tre atti. San Carlo 1766.
4° Arie del *Creso*, contenute in un volume. 1768.
5° Cantata per tre voci, *Peleo, Giasone e Pallade*, con cori ed orchestra, per festeggiare il giorno natalizio di S. M. Cattolica. S. Carlo 1766.
6° *L'Olimpiade*, opera seria in tre atti. Napoli S. Carlo 1769.
7° *Antigono*, opera seria in tre atti. San Carlo 1770.
8° *Il Natale di Apollo*, cantata in due parti. Napoli San Carlo 1775.
9° Arie dell' *Arianna*, contenute in un volume.
10° *La Felicità della Terra*, cantata per più voci e più strumenti.
11° *Arie* diverse in numero di 24, alcune con violini e basso, altre con più strumenti.
12° *Ah! se di me ti privi*, duetto per due soprani, con violini, viola e basso.
13° *Ah! mio Dio, così benigno*, duetto sacro per due soprani, col solo basso.
14° *Basta un suo detto e tornano*, duetto per due soprani, col solo basso.
15° *Perchè taci e non rispondi*, cavatina con più strumenti.
16° *Messa* in *do* terza maggiore per due cori, con violini, trombe, oboè e basso. 1760.
17° Litanie in pastorale per quattro voci e più strumenti, in *mi* bemolle terza maggiore.

18° *Dixit Dominus* per quattro voci con più strumenti in *do* terza maggiore. 1771.

19° Salmo *Confitemini Domino* per quattro voci sole con coro e molti strumenti, tradotto in italiano da Saverio Mattei, in *re* terza minore. 1773.

20° *Stabat Mater* per quattro voci, a due in canone, con violini, viola e basso, in *fa* terza maggiore. 1785.

21° *In Coena Domini*, feria quinta per quattro voci ed organo, ovvero *Responsorii* del 1° 2° e 3° notturno della Settimana Santa.

22° *Christus* per voce sola di soprano con violini e basso in *fa* terza minore.

23° *Mottetto* in pastorale per quattro voci e più strumenti in *la* terza maggiore.

24° Altro per voce sola di contralto con più strumenti ed organo in *sol* terza maggiore.

25° *Sepulto Domino* per quattro voci col solo organo in *re* terza minore. 1774.

26° *Miserere* alla palestrina per quattro voci in *sol* terza minore.

27° *Miserere* per cinque voci ed organo in *do* terza maggiore. 1774.

28° *Solfeggio* per voce di soprano con accompagnamento di pianoforte.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie.

1° *Oratorio* per l'invenzione della Croce, Napoli 1747 — 2° *L'Incendio di Troja*, Napoli 1757. — 3° Cantata per tre voci con orchestra per festeggiare il giorno natalizio del Re di Napoli, 1764. — 4° *Creso*, opera seria, Torino 1768.—5° *La Giustizia placata*, 1769— Cantata per più voci per la traslazione del sangue di San Gennaro, Napoli 1769. — 7° *Betulia liberata*. — 8° *Il figliuol prodigo ravveduto*. — 9° *Oratorio* per S. Antonio di Padova. — 16° *Il Trionfo di Davide*, oratorio. — 11° Lezione prima del I. Notturno di Natale per voce sola con due violini, viola, basso ed organo. — 12° *Se-*

conda e terza lezione idem. — 13° *Deus in adjutorium* per due cori con orchestra. — 14° *Laudate pueri* per quattro voci con orchestra. — 15° Molti *Salmi* a voce sola e a due voci.

GIACOMO TRITTO (1)

Fu compositore distinto. Nacque nel 1735 in Altamura delle Puglie. Da un suo cugino arciprete Giovanni Turitto fu condotto, in Napoli all'età di undici anni per essere collocato nel Conservatorio della Pietà de'Turchini, dove venne ammesso nel 1743. Mostrando un gusto deciso pel violoncello, incominciò la sua istruzione musicale dallo studio di questo strumento. Di poi ricevè lezioni di armonia e di contropunto da Pasquale Cafaro, e dopo breve tempo ebbe il posto di primo maestrino tra gli alunni. Quindi passò sotto la direzione di Nicola Sala, uno dei più dotti allievi di Leonardo Leo. Egli studiò e meditò accuratamente il libro del Sala, che più tardi venne pubblicato per le stampe nel 1794 sotto il titolo di *Regole del contropunto pratico*, e ne divenne talmente entusiasta ed ammiratore, che lo prescelse, com'egli opinava, a guida più facile e più sicura, e lo adottò per tutto il tempo del suo lungo insegnamento. Per l'ottima riuscita che fece fu eletto secondo maestro dello stesso Conservatorio, in luogo del suo maestro Pasquale Cafaro, che passò al posto di primo quando Lorenzo Fago figlio di Nicola fu giubilato nel 1787.

(1) Da ricerche fatte dal nostro amico professor F. T. Polidoro risulta non essere Tritto il cognome del compositore di cui ci occupiamo, ma *di Turitto*, e che non può precisarsi nè il dì nè l'anno della sua nascita, sendo che nel sacco di Altamura avvenuto il 1799 furono distrutti i registri parrocchiali. Il chiarissimo maestro affermava fosse nato nel 1735, e così ritiensi pure nel paese natale di lui. In quanto al cognome è da sapersi che gli alunni del Conservatorio operarono quella trasformazione, ed il di Turitto compiacendosene adottò quel nome che, secondo lui, gli veniva dall'arte.

Dopo poco tempo morto Cafaro, veniva il Tritto dal voto generale chiamato a succedergli anche come Direttore del Real Teatro di S. Carlo: ma l'arrivo di Giovanni Paisiello, reduce dalle Russie carico di onori e di gloria, frastornò l'attenzione che i Napolitani avevano per Tritto; volti al novello astro allora arrivato, furono addossati al felice cantor della *Nina* tutti gl'incarichi musicali che Napoli avea liberi in quel momento.

Tritto allora si dedicò interamente alla composizione, e scrisse gran quantità di musiche per molte Chiese e Monasteri di Napoli. Nel 1779 venne nominato maestro di armonia e di accompagnamento al Conservatorio della Pietà de'Turchini; ed il posto di Professore di contropunto e composizione gli fu conferito dopo la morte del maestro Nicola Sala.

La sua carriera teatrale, che pur fu luminosa, incominciò nel 1780, e scrisse pel Teatro Nuovo di Napoli la farsa *Il Principe riconosciuto*; e da quest'anno sino al 1810 compose 45 opere tra serie e buffe, e cantate diverse pei teatri di Napoli S. Carlo, Fondo, Fiorentini e Teatro Nuovo, pei teatri Valle ed Argentina di Roma, per Venezia, per Milano, e l'ultima fu l'*Albino in Siria* pel teatro S. Carlo nel 1810, le quali opere può dirsi in generale che ebbero felice successo.

Tra la folla dei suoi discepoli si distinsero suo figlio Domenico, Farinelli, Paganini compositore drammatico, Orlandi, Spontini, Pietro Raimondi; ed ultimi furono Manfroce, Mercadante, Conti e Bellini, che poi col suo assenso passarono sotto la scuola dello Zingarelli. Qui è da notare l' accordo perfetto che regnava tra questi due grandi uomini, e per farlo rilevare dico ciò che avvenne a me stesso. Quando io volli dalla sua scuola passare a quella di Zingarelli, fu Carlo Conti suo primo allievo che lo prevenne di questo mio desiderio, ed egli con quella sua innata bontà, e con quel suo sorriso che non gli mancava mai sulle labbra, dissemi: « Son » contento, anzi approvo che andiate da Zingarelli, e quan-

« tunque la musica non è che una, pure il conoscere le « due scuole non potrà che recarvi vantaggio; quando vi « piacerà avere qualche mia lezione, venite, e mi troverete « sempre prontissimo a darvene. » Tratto veramente caratteristico che fa distinguere gli uomini di gran sapere, che solo curanti del bene della gioventù, fanno tacere grette gelosie, che certo sono di gran danno all'arte. Questo a mio avviso ha contribuito a' luminosi risultati, cioè che in quel periodo di tempo si successero l'un dopo l'altro tanti valenti compositori.

Per l'insegnamento degli alunni della Pietà e di San Sebastiano scrisse il Tritto una raccolta di bassi numerati, che ha pubblicati sotto il titolo di *Partimenti e regole generali per conoscere quale numerica dar si deve ai varii movimenti del basso;* e più tardi pubblicò i principii del contropunto, intitolati *Scuola di contropunto*, ossia *Teorica musicale.*

Avvenuta la morte di Paisiello nel 1816, fu dal Re Ferdinando I° nominato maestro della sua Real Camera e Cappella, posto che conservò con quello di primo maestro di contropunto e composizione nel Collegio di S. Sebastiano e poi in S. Pietro a Majella sino agli ultimi suoi giorni.

Morì in Napoli nel 17 settembre del 1824 in età di 89 anni. Egli era un bell'uomo, alto della persona, di fisonomia marcata ed espressiva, di gentili modi e piacevole conversazione. Valentissimo contropuntista, insegnava coscienziosamente, con pazienza ed amorevolezza; e fu ottimo scrittore teatrale, comechè non sempre felicemente ispirato. Le sue composizioni possono dirsi bene scritte e scolasticamente elaborate, ma non si elevano mai nelle regioni dell' immaginazione. Sono comuni, e brillano per le felici combinazioni, non già per gusto o squisitezza di sentire. Non però mancano di sapienza; e quante risorse può dare la semplice arte, tutte possono in esse rilevarsi ed ammirarsi. Fu sempre amato e rispettato da tutta la classe de'musicisti, che in lugubre corteo unita agli alunni del Real Collegio di Musica l'accompagnò sino

alla Chiesa dell' *Ecce Homo* ove venne seppellito, dopo solenni funerali e messa funebre eseguita da' più scelti professori della metropoli e dagli alunni del Collegio.

I. Composizioni di Giacomo Tritto esistenti nell' Archivio del Real Collegio di Napoli.

1° *La Fedeltà in amore*, opera semiseria in tre atti 1764.
2° *Li Furbi*, intermezzo, parte 1ª e 2ª, composto per le monache di S. Chiara 1765.
3° *Il Disinganno*, cantata per due voci con cori ed orchestra 1779.
4° *Il Principe riconosciuto*, commedia in un atto. Teatro Nuovo 1780.
5° *La Viaggiatrice di spirito*, opera semiseria in due atti. Roma 1781.
6° *La Bellinda* ossia *L' Ortolana Fedele*, commedia in tre atti. Teatro Nuovo 1781.
7° *Don Procopio in corte del Pretejanni*, commedia in tre atti. Teatro Nuovo 1782.
8° *Il Convitato di Pietra*, opera semiseria. Teatro Fiorentini 1783.
9° *La Sposa stramba*, commedia in due atti 1783.
10° *Artenice*, opera seria in tre atti. Napoli Teatro S. Carlo 1784.
11° *La Scuola degli amanti*, opera buffa in due atti. Palermo 1784.
12° *La Scuffiara*, commedia in un atto. Napoli Fiorentini (1) 1784.
13° *Li Raggiri scoverti*, commedia in due atti. Roma 1786.
14° *Le Gelosie*, opera in due atti. Roma Teatro Valle 1786.
15° *La Vergine del Sole*, opera seria in due atti. Teatro del Fondo 1786.

(1) Questa commedia forma il 2° atto dell'altra *I due Gemelli*.

16° *Arminio*, opera seria in tre atti. Roma Teatro Argentina 1786.

17° *Le Trame spiritose*, commedia in due atti. Teatro Nuovo 1787.

18° *La Scaltra avventuriera*, opera buffa in tre atti. Fiorentini 1788.

19° *Lo Scaltro avventuriere*, opera buffa in due atti. Fiorentini 1788.

20° *La Bella selvaggia*, opera semiseria. Roma Teatro Valle 1788.

21° *La Pruova reciproca*, commedia in due atti. Fiorentini 1789.

22° *I Finti padroni*, opera semiseria in due atti. Roma Teatro Valle 1789.

23° *Il Cartesiano fanatico*, opera buffa in due atti. Teatro Nuovo 1790.

24° *La Astuzie amorose* (o *in amore*), commedia in due atti 1790.

25° *La Canterina*, commedia in due atti. Roma Teatro Valle 1790.

26° *L' Equivoco*, commedia in due atti. Teatro del Fondo 1791.

27° *Le Nozze in garbuglio*, opera semiseria in due atti. Teatro Nuovo 1793.

28° *L'Impostore smascherato*, commedia in due atti. Teatro Nuovo 1794.

29° *Gli Amanti in puntiglio*, commedia in due atti. Teatro Nuovo 1794.

30° *Apelle e Campaspe*, opera seria in due atti. San Carlo 1796.

31° *La Fedeltà tra le selve*, opera buffa in due atti. Teatro del Fondo 1796.

32° *Il Barone di Terragialla in angustie*, opera buffa in due atti. Fondo 1797.

33° *La Donna sensibile*, opera seria in due atti. Fondo 1798.

34° *La Fedeltà in cimento*, cantata 1799.

35° *Nicoboro in Jucoton*, opera seria in due atti. S. Carlo 1799.

36° *Ginevra ed Ariodante*, opera seria in due atti. Napoli San Carlo 1801.

37° *Il Tempio dell'Eternità*, cantata con cori e più strumenti rappresentata nel Teatro di corte il 12 gennaio 1801.

La stessa ampliata, portante il titolo *Il Tempio della Gloria*, eseguita nel Real Teatro San Carlo il dì 30 maggio dello stesso anno.

38° *Gli Americoni*, opera seria in due atti. S. Carlo 1802.

39° *Cesare in Egitto*, opera seria in due atti. Roma (1) 1805.

40° *Artemisio*, monologo 1808.

41° *Marco Albino in Sirio*, opera seria in due atti. San Carlo 1810.

42° *La Campagna*, cantata per voce sola con arpa 1823.

43° *Il Matrimonio negli Elisi*, ovvero *La Sposa bizzarro*, opera. Roma.

44° *I Matrimonii contrastati*, opera semiseria in tre atti. Roma.

45° *Don Papirio*, commedia in tre atti.

46° *Andromaca e Pirro*, dramma in due atti.

47° *Elpinice e Vologeso*, dramma in due atti (2).

48° *Messo* in pastorale per quattro voci con istrumenti in *re* terza maggiore 1804.

49° Altra dei Defunti per quattro voci e più strumenti in *do* terza minore 1810.

50° Altra per quattro voci e più strumenti in *re* terza minore 1810.

(1) Quest'opera venne riprodotta in Napoli nel 1810.

(2) Di queste ultime cinque opere non si conosce in quale anno l'abbia composte, nè dove vennero rappresentate.

51° Altra per quattro voci e più strumenti in *fa* terza maggiore.
52° Altra per quattro voci id. in *re* terza maggiore.
53° Altra per più voci e più strumenti in *sol* terza maggiore.
54° Altra per otto voci reali e due orchestre in *sol* terza maggiore.
55° *Dixit* per quattro voci e più strumenti in *re* terza maggiore 1768.
56° Altro per cinque voci con più strumenti obbligati in *si* bemolle terza maggiore 1792.
57° Altro per quattro voci e più strumenti in *fa* terza maggiore 1807.
58° Altro per cinque voci e più strumenti in *sol* terza maggiore.
59° Altro per quattro voci id. in *do* terza maggiore.
60° Altro per quattro voci id. in *re* terza maggiore.
61° *Te Deum* solenne per cinque voci con più strumenti in *do* terza maggiore 1799.
62° Altro breve per quattro voci id. in *re* terza maggiore.
63° *Credo* solenne per cinque voci e più strumenti in *do* terza maggiore.
64° Altro breve per quattro voci id. in *la* terza minore.
65° Altro breve per quattro voci id. in *si* bemolle terza maggiore.
66° *Mottetto* per cinque voci e più strumenti in *do* terza maggiore.
67° Altro id. in *fa* terza maggiore.
68° Altro per quattro voci id. in *mi* terza maggiore.
69° Altro id. in *re* terza maggiore.
70° Altro id. in *sol* terza maggiore 1792.
71° Altro id. con più strumenti obbligati in *do* terza maggiore 1778.
72° Altro per quattro voci con istrumenti in *do* terza maggiore.
73° Altro id. in *sol* terza maggiore.

74° Altro id. in *re* terza maggiore.

75° *Mottetto* in pastorale per più voci e più strumenti in *re* terza maggiore.

76° *Beatus Vir* per cinque voci e più strumenti in *si* bemolle terza maggiore 1786.

77° *Christus* e *Miserere* per cinque voci con viole obbligate e basso in *fa* terza maggiore.

78° *Miserere* per cinque voci con viole e basso in *sol* terza minore.

79° *Salve Regina* (num. cinque) per tre, quattro e cinque voci in diversi toni.

80° *Passio* per la Domenica delle Palme con orchestra.

81° Altro pel Venerdì Santo, e diversi altri *Passii*.

82° *Qualis splendor*, aria di soprano con recitativo e più strumenti in *sol* terza maggiore.

83° *In solitaria sylva*, aria id. con più strumenti ed arpa obbligata in *si* bemolle terza maggiore.

84° *Cedunt crudelis*, pieno per cinque voci e più strumenti in *si* bemolle terza maggiore.

85° *Graduale* per la Madonna delle Grazie per voce sola con coro in *sol* terza maggiore 1797.

86° *Graduale* ed *Offertorio* per quattro voci e più strumenti in *do* terza maggiore per la festa dell'Ascensione 1798.

87° *Inno* per San Giuseppe per due voci e più strumenti in *do* terza maggiore.

88° Altro per S. Teresa per quattro voci id. in *sol* terza maggiore.

89° *Veni Sponsa Christi* per quattro voci e più strumenti in *do* terza maggiore.

90° *Juravit Dominus* per due soprani e basso in *do* terza maggiore.

91° *Qui sedes* e *Quoniam* per voce sola di soprano con più strumenti in *si* bemolle terza maggiore.

92° *Magnificat* per quattro voci con violini e basso in *do* terza maggiore.

93° *Tantum ergo* con violini, viola, corni e basso in *mi* bemolle terza maggiore.

94° *Qui tollis* numero quattro, uno per quattro voci, e tre per voce sola di soprano, con più strumenti in diversi toni.

95° *Qui sedes* per voce di soprano con più strumenti in *fa* terza maggiore.

96° *Gloria Patri* per voce sola di soprano con più strumenti in *mi* bemolle terza maggiore.

97° *Improperii* per la Domenica delle Palme.

98° *Sepulto Domino* per quattro voci con organo in *fa* terza minore.

99° *Nonna* per la notte del S. Natale per quattro voci con violini e basso in *fa* terza maggiore.

100° *Litania* per quattro voci con violini e basso in *la* terza minore.

101° *Versetti* per professione religiosa col solo basso in diversi toni.

102° Arie num. quattro — Duetti num. due — Un terzetto ed un quartetto con più strumenti.

103° *Tema* pel concorso di Maestrino nel Conservatorio della Pietà l'anno 1798.

104° *Partimenti* e *Scuola del contropunto*.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie

1° *La Marinella*, Teatro Nuovo 1780. — 2° *Li due Gemelli*, Fiorentini 1783. — 3° *La Sposa bizzarra*, Roma Teatro Valle 1784.— 4° *Il Giocatore fortunato*, Teatro Nuovo 1788.—5° *La Molinarella*, Teatro del Fondo 1789.— 6° *Li Matrimonii contrastati*, Roma Teatro Valle 1800.—7° *L'omaggio pastorale*, S. Carlo 1805.— 8° *Albino in Siria*, S. Carlo 1810. — 9° Tre Messe brevi per quattro voci con orchestra.—10° *Confitebor* per cinque voci id.— 11° *Laudate* per cinque voci id. — 12° *Lauda Sion* per quattro voci id.— 13° *Pange lingua* a due ed a quattro voci con istrumenti. — 14° *Miserere* per quattro voci con orchestra. — 15° *Benedictus* per quattro voci con orchestra.

Tritto scrisse per l'insegnamento del Collegio della Pietà una raccolta di bassi cifrati, pubblicati sotto questo titolo: *Partimenti e regole generali per conoscere qual numerica dar si debba a' varii movimenti del basso*, Milano, presso Ferdinando Artaria 1821 in-fol. di sessantaquattro pagine. Vi sono ancora di lui de'*Principii del contropunto* intitolati *Scuola di contropunto*, ossia *Teorica musicale*, ib. 1823 in-fol., di cinquantadue pagine. Un prezioso autografo di cui è possessore l'editore di musica Federigo Girard, è così intitolato: « Regole di bellamente cantare in canto fermo, scritte da me Gia« como Tritto nel Reale Conservatorio della Pietà de' Turchini nel« l'anno 1759, a 22 dicembre in Napoli. »

ANGELO TARCHI

Compositore drammatico e professore di canto, nacque in Napoli nel 1760. Mostrò fin dalla tenera età gran disposizione per la musica; per apprenderla coi sani principii, entrò nel Conservatorio della Pietà dei Turchini l'anno 1771, ed in tredici anni che ivi dimorò studiò il canto sotto la direzione del Tarantino; e dalla scuola severa di Nicola Sala imparò il contropunto e la composizione.

Nel 1781 scrisse la sua prima opera buffa *L'Archetiello*, che fu rappresentata dagli alunni dello stesso Conservatorio, ed ottenne tal felice successo, che il Re Ferdinando IV volle sentirla e la fece rappresentare nel teatro del Real Palazzo di Caserta.

Nel 1783, indossando ancora la tunica che vestivano gli alunni della Pietà, compose pel Teatro Nuovo di Napoli *La Caccia di Enrico IV*, opera burlesca, accolta favorevolmente dal pubblico: e dopo tal successo venne ricercato e premurato di scrivere pel Teatro del Fondo. Arrivato al 24° anno della sua età, tempo stabilito da'regolamenti di quel Conservatorio per l'uscita dei giovani, Tarchi nel lasciarlo venne onorato del titolo di maestro dello stesso; carica che incominciò ad esercitare quando ebbe compito l'anno 25° a seconda

delle leggi in allora vigenti. Fatto noto il suo valore, venne ricercato da tutte le principali città d'Italia. Compose dal 1784 al 1791 ventiquattro opere tra serie e buffe pei teatri di Roma, Firenze, Torino, Venezia, Milano, Crema, Mantova, Padova e Monza. In Tarchi si ammirava uno di quegli esempii di fecondità che non si conoscono che in Italia, avendo egli composto nell'anno 1786 nello spazio di nove mesi, per quattro differenti teatri, quattro opere serie di tre atti ognuna, cioè *L'Ariarate* nel carnovale in Milano, *Publio* per la primavera in Firenze, *Arminio* nell'estate in Mantova, e finalmente *Demofoonte* per la fiera di Crema, ottenendovi tutte felice successo. Poi nel carnovale del 1787 scrisse in Torino l'opera seria il *Trionfo di Clelia*, e nella primavera dello stesso anno per Milano il *Conte di Saldagna*, che fu poi rappresentato con successo in Parigi nel 1790.

La riputazione che le sue opere ebbero per lungo tempo in Italia gli procacciarono gran rinomanza nell'estero, e chiamato in Londra nel 1789 scrisse il *Disertore* ed *Alessandro nell'Indie*, e dopo in Parigi il *Don Chisciotte*, opere che raccolsero non minori applausi di quelli ricevuti in Italia; e perciò venne generalmente stimato e reputato valentissimo nella scienza armonica ed encomiato siccome ottimo e felice compositore.

Ritornato in Italia, scrisse per le grandi città altre dieci opere tra serie e buffe, ed alcuni *Oratorii Sacri*.

In un viaggio che nel 1793 egli fece in Napoli, dopo data la sua opera *Lo Stravagante* nella fiera di Bergamo, si ammalò gravemente, e fu obbligato a sospendere i suoi lavori per lungo spazio di tempo. Rimessosi in salute, nel settembre del 1794 si recò in Milano e scrisse le *Danaidi* rappresentata il 25 dicembre. Nell'autunno del 1795 diede nella stessa città *L'Impostura dura poco*. Nel 1796 musicò per Piacenza *Il Ciro riconosciuto;* e l'ultima sua opera composta in Italia fu *La Congiura Pisaniana* rappresentata in Milano nel 1797.

La guerra che in quel tempo desolava l'Italia avendo rovinato tutti gl' intraprenditori teatrali, Tarchi prese la risoluzione di recarsi a Parigi, sola grande città che poteva offrirgli occasioni da far mostra del suo ingegno. Vi arrivò nel 1797, e compose per l'Opera comica e pel teatro Feydeau le seguenti opere: *Le Cabriolet jaune* (un atto), che non riuscì punto; nel 1798 poi *Le Trente et Quarante*, grazioso componimento di Duval, e la musica, quantunque debole, ebbe buon successo per la felice esecuzione di Ellevion e De Martin; *Aurore de Gusman* composta nel 1799, che cadde fin dalla prima rappresentazione; *D'Auberge en Auberge* in tre atti rappresentata al teatro Feydeau nel 1800 è la migliore opera francese di Tarchi; nel 1802 musicò *Une Aventure de Saint Foix* caduta interamente fin dalla prima rappresentazione; ed *Astolphe et Alba* in due atti anche nel 1802 che neppure riuscì.

Disgustato di lavorare in una lingua della quale non possedeva nè comprendeva interamente lo spirito ed il carattere, prese la risoluzione di rinunziare al teatro, e dedicò il rimanente della sua vita artistica all' insegnamento del canto e della composizione. Scrisse pure molte musiche per Chiesa, *Messe, Vesperi* e *Credo* per quattro voci e strumenti, uno *Stabat Mater* in italiano per due soprani con istrumenti. Le partizioni di *Trente et Quarante* e *D'Auberge en Auberge* sono state pubblicate in Parigi, e l' ultima anche in tedesco per canto e pianoforte. Dimenticato come compositore dal pubblico francese, e quel ch'è più doloroso a dirsi, abbandonato interamente dai suoi compatriotti, Angelo Tarchi terminò i suoi giorni in Parigi nel 19 agosto del 1814, non vecchio di anni, avendone appena 54, ma logorato dalla fatica.

Il suo nome è ricordato dai soli biografi e degnamente registrato nella storia dell'arte; ma la sua musica è dimenticata affatto e caduta in oblio.

I. Composizioni di Angelo Tarchi esistenti nell' Archivio del Real Collegio di Napoli.

1.° *Messa* per quattro voci e più strumenti in *re* terza minore per la Domenica *laetare*.
2.° *Credo* per quattro voci e più strumenti in *do* terza maggiore.
3.° *Ah! se in vita o mio tesoro*, rondò con più strumenti.
4.° *Vado a sfogar l'affanno*, duettino con più strumenti.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie

1° *L'Archetietto*, Teatro del Conservatorio della Pietà, 1781—2° *La Caccia di Enrico IV*, opera buffa, Teatro Nuovo 1783 — 3° *I due fratelli Pappamosca*, opera buffa, Roma, Teatro Capranica 1783. — 4° *Don Fattoppio*, id. Teatro Valle 1784—5° *L'Ademiro*, Milano, Teatro della Canobbiana 1784 — 6° *Arianna e Bacco*, Torino 1785 — 7° *L'Ifigenia in Tauride*, opera seria, Venezia 1785—8° *L'Aristote*, Milano, carnovale 1786—9° *Publio*, Firenze, primavera 1787—10° *Arminio*, Mantova, estate 1787— 11° *Demofoonte*, Crema 1787—12° *Il trionfo di Cletia*, Torino id.—13° *Il Conte di Soldogna*, Milano id.— 14° *Artaserse*, Mantova id. — 15° *Paolo e Virginio*, Venezia id. — 16° *Le due Rivoli*, Roma, primavera 1788—17° *Mitridate* id.—18° *Antioco*, Milano id.— 19° *Il Disertore*, Londra 1789 — 20° *Alessandro nelle Indie*, id. — 21° *Don Chisciotte*, Parigi 1789 — 22° *Lo Spazzacammino*, Monza id. — 23° *L'Apoteosi d'Ercole*, Venezia id.—24° *Ezio*, Vicenza id. — 25° *L'Olimpiade*, Roma 1790 — 26° *Giulio Sabino*, Torino 1791 — 27° *Adrasto*, Milano, carnovalo 1792 — 28° *Isacco*, oratorio, Mantova id. — 29° *Ester*, Firenze id. — 30° *La morte di Nerone*, Venezia id.—31° *Alessandro nell'Indie* (novella musica), Torino 1793—32° *Lo Strovagante*, opera buffa, Bergamo 1793—33° *Le Danoidi*, Milano 1794—34° *L'Impostura duro poco*, id. 1795—35° *Ciro riconosciuto*, Piacenza 1796 — 36° *La Congiura Pisoniana*, Milano 1797 — 37° *Le Cabriolet jeune* (un atto), Parigi 1798 — 38° *Le Trente et Quorante*, id. 1798 — 39° *Aurore de Gusmon*, id. 1799— 40° *D'Auberge en Auberge*, id. 1800 — 41° *Une Aventure de Saint Foix*, ed *Astolphe et Alba*, id. 1802.

FRANCESCO PAOLO PARENTI

Nacque in Napoli nel dì 15 settembre 1764. Ammesso al Conservatorio della Pietà de' Turchini, apprese l'armonia e l'accompagnamento sotto la direzione di Tarantino, da Sala il contropunto, e per lo stile ideale ebbe dei consigli dal Traetta. Divenne ottimo compositore e valente maestro di canto. Scrisse pei teatri di Napoli e per quelli di Roma le opere buffe *La Vendemmia*, *Il Matrimonio per fanatismo* ed *I Viaggiatori felici*, e le opere serie *Antigono*, *Il Re pastore*, *Nitteti* e *Artaserse*, che tutte ebbero felice successo. Di poi si condusse a Parigi nel 1790, e da prima inserì alcuni suoi pezzi nei *Pellegrini della Mecca*, tradotti dal Gluck per l'Opera Comica; quindi egli compose per lo stesso teatro *I due Ritratti* ed *I Calzolai* nel 1792. In questo anno fu invitato a dirigere i cori e l'accompagnamento a pianoforte dell' Opera Italiana in Parigi; ma non conservò questo impiego che per un solo anno, riprendendo poi la sua professione di maestro di canto, e scrivendo in pari tempo l'opera in un atto *L'Uomo infelice*, nel 1793, ch'ebbe buon successo. Compose ancora molta musica da chiesa, *Messe* e *Motteti* nello stile del Palestrina, e più un *Credo* per quattro voci con violini e basso, un *Magnificat* per quattro voci, ed una *Litania* per quattro voci con organo, violini e basso. Egli è morto a Parigi nel 1821, in età di 57 anni.

Composizioni di Francesco Parenti esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

Credo per quattro voci con violini, basso ed organo, in *sol* terza maggiore.

Litanie per quattro voci con organo e violoncello, in *do* terza minore.

Magnificat per quattro voci con violini, violetta e basso, in *sol* terza maggiore.

GIUSEPPE FARINELLI

Nato in Este nel Padovano il 7 maggio 1769, fece i suoi primi studii musicali sotto la direzione del maestro Lionelli, continuandoli poi in Venezia sotto Martinelli. In età di 16 anni fu ammesso al Conservatorio della Pietà dei Turchini, ove ebbe per maestri Barbiello pel canto, Fago pel partimento, Sala pel contrapunto, e per la composizione Giacomo Tritto.

Uscito giovanissimo dal Conservatorio, si dedicò interamente alla palestra teatrale; e quantunque imitatore dello stile del Cimarosa, pure ebbe buon successo in quasi tutte le città, ove compose le seguenti opere: *I riti d'Efeso; Il Trionfo d'Emilio; La Locandiera; L'Amor sincero; Bandiera d'ogni vento; Il finto Sordo La Pamela maritata; Oro senza oro; La Giulietta; La finte Sposa; Teresa e Claudio; L'Amico dell'uomo; Un effetto naturale; Odoardo e Carlotta; Il Colpevole salvato dalla colpa; L'Annetta* ossia *Virtù trionfa; L'uomo indolente; L'Incognita; La terza lettera ed il terzo Martinello; Il duello per complimento; Idomeneo; Attila; Il Cid delle Spagne; La Ginevra degli Almieri; Lauso e Lidia; Il Matrimonio per concorso; La Climene; La Caritea; Il Dottorato di Pulcinella*, farsa; *La Contadina di spirito; Il nuovo Savio della Grecia; Raggiri e sorprese.* Scrisse ancora per Napoli *L'Inganno non dura* nel 1806. Nel 1808 fece rappresentare in Venezia una cantata intitolata *Il nuovo destino.* Verso il 1810 aveva scelto Torino per suo soggiorno, ed ivi restò sino al 1817. Scrisse per Milano *Adriano in Siria* nel 1815, e nello stesso anno *Scipione in Cartagine* per Torino. Indi prese stanza per qualche tempo in Venezia ove compose *La Zoraide*; scrisse per Milano *La Chia-*

rina, ed in Torino *Il Testamento a seicentomila franchi*, tutte e tre nel 1816. In ultimo per Venezia *La Donna di Bessarabia* nel 1819, ed in quest'anno cessò di scrivere pel teatro. In pari tempo venne nominato Maestro di Cappella della Cattedrale di Trieste.

Farinelli, che come compositore può dirsi appartenere alla seconda categoria, non brillò nè per genio nè per invenzione; ma dovette i suoi successi alla facilità e naturalezza delle sue melodie, ad una certa maniera semplice di condurre le arie, e principalmente ad una buona disposizione dei pezzi d'insieme, pregi che per lungo periodo di tempo formarono in Italia il gusto dominante. Egli non fu mai creatore, anzi per lo più imitatore; ma pur bisogna convenire che in questa parte fu qualche volta felicissimo, come per esempio nel duetto messo nel *Matrimonio segreto*, che fu creduto essere di Cimarosa. Farinelli compose ancora per chiesa le seguenti opere: *Messe* per due e tre voci; altra per quattro voci in *re*, ed altra per cinque voci; *Messa* pastorale per quattro voci; altra id. per due voci in *sol*; *Dixit Dominus* per quattro voci in *re*; altro per cinque voci in *do*; *Te Deum* per quattro voci in *la*; altro per due voci in *re*; *Responsorii* di S. Antono per quattro voci; *Laudate pueri* per quattro voci; *Credo* per due voci; *Miserere* per quattro voci; *Improperie* pel Venerdì Santo per quattro voci; *Stabat Mater* per due voci. Tutte le sopraddette opere chiesastiche sono con accompagnamento d'orchestra. Farinelli morì in Trieste il 12 dicembre 1836 in età di anni 67, e Luigi Ricci ereditò il suo posto nella Basilica di quella città l'anno 1837.

Composizioni di Giuseppe Farinelli esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli

1.° *Il Dottorato di Pulcinella*, farsa 1792.
2.° *Il Regno del Messia*, oratorio, parte 1ª e 2ª, 1795.

3.° *Il nuovo Savio della Grecia*, opera semiseria in due atti. Fondo 1796.
4.° *Teresa e Claudio*, farsa. Fiorentini 1803.
5.° *L'Inganno non dura*, opera semiseria in due atti. Fiorentini 1804.
6.° *Climene*, opera seria in due atti. S. Carlo 1807.
7.° *I Riti di Efeso*, opera seria in due atti. Milano 1810.
8.° *Caritea*, dramma serio in due atti. S. Carlo 1814.
9.° *La Locandiera di spirito*, opera somiseria in due atti. Teatro Nuovo.
10.° *L'Uomo indolente*, opera semiseria in due atti.
11.° *Raggiri e sorprese*, opera semiseria in due atti.
12.° *Tobia*, oratorio per quattro voci.
13.° *Christus* pel Mercoldì, Giovedì e Venerdì Santo per voce sola con cori ed orchestra, in *mi* bemolle terza maggiore, 1793.
14.° Altro id. con orchestra in *mi* bemolle terza maggiore, 1795.
15.° *Mottetto* per quattro voci e più strumenti in *re* terza minore.

N.B. Le altre menzionate nelle diverse biografie sono quelle enunciate nella presente.

VALENTINO FIORAVANTI

Compositore e maestro della Cappella Giulia in San Pietro, nacque in Roma nel 1770 (1). Dopo avere apparato i primordii della musica da un vecchio abate romano, e fatti, sotto il maestro Jannacconi, i suoi studii di contropunto, fu dal padre inviato in Napoli per dedicarsi fondatamente alla composizione e perfezionarsi nell' arte di strumentare. Il sig. Fétis scrisse che fosse allievo del Conservatorio del-

(1) Il Marchese di Villarosa andò errato scrivendo che Fioravanti fosse Napolitano.

la Pietà dei Turchini; ma il maestro Vincenzo Fioravanti, figlio del Valentino, mi ha assicurato che suo padre non fu mai nei Conservatorii di Musica che allora esistevano in Napoli; bensì era allievo di Nicola Sala, in quel tempo maestro insegnante alla Pietà, ove recavasi tutti i giorni a prendere dal Sala le sue lezioni, ed assisteva ai concerti e a tutti gli esercizii che da quegli alunni si facevano (2); e perciò deve ritenersi appartenere alla nostra scuola ed essere collocato fra gli allievi di questo Conservatorio. Gerber parla di un'opera intitolata *Il Re de'Mori* rappresentata in Roma nel 1787, che egli crede essere del Fioravanti; ma in ciò trovo più ragionevole rimettermi al parere del sig. Fétis, che non avendo trovato alcuna indicazione di quest' opera negli almanacchi degli spettacoli italiani, riporta come la più antica tra le opere del Fioravanti quella che ha per titolo *Con i matti il savio la perde*, ovvero *Le Pazzie a vicenda*, che nel 1791 fu rappresentata al Teatro della Pergola in Firenze. Nel 1797 musicò pel Teatro di Torino il dramma giocoso *Il Furbo contro il furbo*, e l'altro *Il Fabro Parigino*. Queste due ultime opere furono seguite da quasi altre cinquanta, i cui titoli saranno riportati in fine, scritte per i principali teatri d'Italia e stranieri, che più o meno piacquero tutte per la spontaneità delle idee e per lo stile leggiadro e vivace. Tra queste ebbero maggior successo *Le Cantatrici villane*, *I Raggiri ciarlataneschi*, *Il Bello piace a tutti* e *La Contessa di Fersen* ossia *La Moglie di due mariti*. Chiamato in Lisbona per dirigere quel Teatro Italiano, vi compose *La Camilla*, che ebbe clamoroso esito. Dopo cinque anni di dimora in quella capitale, prima di ritornare in Italia passò per Parigi nel 1806, e con soddisfazione vide la lieta accoglienza che il pubblico francese faceva alle sue

(2) Conservo una lettera di lui a me diretta, dalla quale ho avuto agio di rilevare questo particolare, non che altri che a suo luogo saranno da me riportati.

Cantatrici Villane (1); anzi a causa di un tale splendido successo ebbe invito da quella direzione di scrivere per l'anno appresso, 1807, *I Virtuosi ambulanti*, rappresentata il 26 settembre al Teatro dell'Imperatrice. Quest'opera produsse tanto entusiasmo, che la terza sera, sedendo il maestro a cembalo, come era allora costume, da un palco vicino gli venne offerta una corona di alloro (2). Il soggetto de'*Virtuosi ambulanti* era stato ricavato dall'antica opera comica di Picard intitolata *I Commedianti ambulanti*. Abbandonando la Francia, scrisse altre opere pei teatri d'Italia, e di ritorno in Napoli compose pel Teatro de'Fiorentini nell'anno 1817 i tre *Comingi*, cioè *Gli Amori di Adelaide e Comingio; Adelaide maritata e Comingio pittore; Adelaide e Comingio romiti*, ossia *La Morte di Adelaide*. Questa trilogia incontrò talmente il gusto del pubblico, che per molti anni fu ripetuta sempre con gran successo, e particolarmente l'ultima parte, che si rappresenta ancora nella quaresima di tutti gli anni nei piccoli teatri di Napoli. Il pubblico accorre in folla a sentirla, prendendo sempre vivo interesse alle sventure di quegl'infelici amanti, espresse con una musica vera, patetica e sentitamente passionata, la quale commuove, alletta e fa benanche risaltare la parte drammatica di quell'opera.

In generale, la musica del Fioravanti è notevole nel genere buffo por una forza comica molto vivace (3). È però

(1) Come questa musica fosse sommamente piaciuta allo stesso Imperatore, l'abbiamo accennato nella biografia di Paisiello per l'equivoco in cui era Napoleone sul suo autore. Vedi pag. 321.

(2) Un'aria buffa ed un duetto di quest'opera, ed il terzetto delle *Cantatrici Villane*, sono i migliori pezzi di musica più generalmente apprezzati del Fioravanti.

(3) Il celebre Cimarosa diceva ai suoi amici: « Quando mi trovo « a comporre nella stessa città con Paisiello o con Guglielmi, cer- « co di fare il meglio che posso per batterli e trionfare di loro. Ma « quando scrivo contemporaneamente con quel *buffoncello* di Fiora- « vanti (*epiteto che schersando egli dava al Valentino*), io temo di « soccombere al paragone, non certo per merito musicale, che in ve-

dispiacevole che le sue idee manchino quasi sempre di originalità, e qualche volta cadano anche nel triviale. La voga ch'ebbero alcune delle sue opere si deve alla gaiezza franca e naturale ed alla buona disposizione de'periodi e delle frasi principali della sua musica. Gli si disputava con Cimarosa l'invenzione dei così detti *parlanti* sotto un motivo ostinato nelle opere buffe; ma certo è che, se non fu il primo a comporli, alcuni dei suoi *parlanti* meritamente possono dirsi eguali a quelli dell'immortale autore del *Matrimonio segreto*, e bastano a dimostrarlo le arie buffe:

Ah! si parta, si parta!

Babbeo, vi ca gnò pate tene mente!

(Scioccone, vedi che il signor padre ti guarda)

Napole 'nche te veeo!

(Napoli, appena ti vedo)

Eccolo cca veditelo Don Bartommeo Palammeta,

e tante altre che per brevità tralascio. Fu anche poeta e scrisse molti libretti, e tra gli altri *La Contessa di Fersen*, ossia *La Moglie di due mariti*, Napoli 1820.

Le ultime sue opere sono state *Raoul de Crequi*, scritta per Roma, *I raggiri ciarlatanesch*i ed *Il Ciabattino* composte pel Teatro Nuovo di Napoli, e tutte ebbero felice successo. L'abate Baini s'inganna, quando nel suo catalogo dei maestri della Cappella Giulia in S. Pietro, dice che Fioravanti succedè a Jannacconi il 23 giugno 1816. Il figlio mi

« rità (modestia da banda) mi credo a lui superiore; ma per quelle « sue scappatine buffe, pei suoi geniali *parlanti*, e per quei pezzi « così concitati che egli sa fare in questo genere, con tanta svel- « tezza, eleganza, leggiadria e bel garbo, che producono sempre un « sicuro effetto, dietro al quale gli applausi non mancano mai. » Finiva poi con la frase in dialetto Napolitano: « *Stu peccerillo che « mmò è asciuto, mme dà nu poco de tuosseco.* » (Questo ragazzo or ora uscito, mi dà un po' di veleno.) Questo grazioso aneddoto mi è stato riferito dal figlio del Cimarosa, e piacemi riportarlo, perchè credo sia il più bello elogio che far si possa al Fioravanti.

assicura ch'egli fu nominato dopo lo Zingarelli in quell'onorifico posto, e non mai successe al Jannacconi, che fu sempre un supplente detto *Vicemaestro*. Kandler nella sua notizia sopra lo stato della musica in Roma, emette su questo proposito la stessa opinione.

La musica chiesastica di Fioravanti, e quella propriamente detta *concertata*, è dottamente elaborata. Scrisse molte *Messe* e dei *Mottetti* per uno e due cori; una *Salve Regina* per quattro voci; uno *Stabat Mater* per tre voci con orchestra; un *Miserere* in italiano per tre soprani con violini, viola, basso ed organo; altro alla palestrina per cinque voci di concerto con pieni; un *Te Deum* per due cori; un *Dies irae* per otto voci reali con orchestra; e merita poi particolar menzione il salmo *Laetatus sum in eis*. Quasi tutta questa musica trovasi in Roma manoscritta.

Fioravanti era di un carattere gaio e faceto, dolce, cortese e di maniere obbliganti. Egli nei suoi ultimi anni visse ritirato e quasi dimenticato da tutti gl'Italiani non solo, ma benanche dagli abitanti di Roma. Passava e divideva il suo tempo tra le tenere cure della famiglia ed il disimpegno della sua professione. In un viaggio che fece da Roma in Napoli, cadde infermo in Capua, ed ivi morì il giorno 16 giugno del 1837, in età di anni 67.

I. Composizioni di Valentino Fioravanti esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1.° *Livietta e Giannino*, opera buffa in due atti. Fiorentini 1795.
2.° *L'Innocente ambizione*, opera buffa in due atti id. 1797.
3.° *Amore a dispetto*, opera buffa in due atti. Teatro del Fondo 1797.
4.° *Il Furbo contro il furbo*, opera buffa in due atti. Fiorentini 1797.

5.° *Il Matrimonio per magia*, farsa id. 1797.
6.° *Ambizione punita*, opera buffa in due atti id. 1800.
7.° *L'Avaro*, opera buffa in due atti. Teatro Nuovo 1800.
8.° *Il Villano in angustie*, opera buffa in due atti. Teatro Nuovo 1801, poi rappresentata a Parigi nel 1807.
9.° *La Camilla*, opera semiseria in tre atti. Lisbona 1801.
10.° *La Capricciosa pentita*, opera buffa. Milano 1801, poi rappresentata ai Fiorentini in Napoli nel 1812.
11.° *Le Cantatrici villane*, opera buffa in due atti. Teatro Fiorentini 1803, poi rappresentata a Parigi nel 1806.
12.° *L'Astuta in amore*, opera buffa in due atti. Teatro Nuovo 1803.
13.° *I Puntigli per equivoco*, opera buffa in due atti. Fiorentini 1804.
14.° *Amore a dispetto*, opera buffa in due atti id. 1806.
15.° *I Virtuosi ambulanti*, opera buffa in due atti. Parigi 1807, poi rappresentata in Napoli ai Fiorentini 1816.
16.° *I Raggiri ciarlataneschi*, opera buffa in due atti. Fiorentini 1808.
17.° *La Bella Carbonara*, opera buffa in due atti id. 1809.
18.° *Raoul de Crequi*, opera semiseria in tre atti. Teatro Nuovo 1811.
19.° *Le Nozze per puntiglio*, farsa. Teatro Nuovo 1811.
20.° *La Foresta di Hermannstadt*, opera buffa id. 1812.
21.° *Jefte*, oratorio in due atti. Napoli, San Carlo 1813.
22.° *L'Africano generoso*, opera semiseria in due atti. San Carlo 1814.
23.° *Inganni ed Amori*, opera buffa in due atti. Fiorentini 1814.
24.° *Adelson e Salvini*, opera semiseria in tre atti id. 1816.
25.° *Gli amori di Adelaide e Comingio*, opera semiseria in tre atti id. 1817.
26.° *Adelaide maritata e Comingio pittore*, opera semiseria in tre atti id. 1817.
27.° *Adelaide e Comingio romiti*, ossia *La Morte di Adelai-*

de, opera seria in due atti. Napoli, Fiorentini, quaresima del 1818.

28. *Paolina e Susetta*, opera buffa in due atti. Teatro Nuovo 1819.
29. *La Contessa di Fersen*, opera semiseria in due atti id. 1820.
30. *Ogni eccesso è vizioso*, opera buffa in due atti id. 1823.
31. *La Donna di genio bizzarro*, opera buffa in due atti.
32. *Semplicità ed astuzia*, opera buffa in due atti.
33. *Il Ciabattino*, opera buffa in due atti, Teatro Nuovo.
34. *Ah! che la dolce calma*, aria nel *Furbo male accorto*.
35. *Luci care ed amorose*, duetto nella *Bella Carbonara*.
36. *Se d' amarla non lasciate*, duetto per due soprani con violini e basso.
37. *L' amor che io serbo in petto*, aria nell'*Audacia fortunata*.
38. *Sto sbattuto, sto stunato*, terzetto per soprano e due bassi con più strumenti.
39. *Ah! non son io che parlo*, aria con più strumenti.
40. N. 12 ariette per soprano con accompagnamento d'arpa, pianoforte o chitarra francese.
41. *Son qua mio tesoro*, quintetto per soprano, contralto, tenore e due bassi con più strumenti.
42. *Miserere* per cinque voci di concerto con pieni alla palestrina, in *la* terza minore.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie

1. *Con i matti il savio la perde*, ovvero *La pazzia a vicenda*. Firenze Teatro della Pergola 1791.—2. *Gli Amanti comici*, Milano 1796.—3. *La Schiava di due padroni*, Milano 1803.— 4. *Il Furbo Parigino*.—5. *Amore aguzza l'ingegno*, farsa.—6. *L' orgoglio avvilito*.—7. *Le avventure di Bertoldino*.—8. *La Cantatrice bizzarra*.— 9. *La Schiava fortunata*.—10. *Il Giudizio di Paride*.—11. *Il Bello piace a tutti*.—12. *Amore immaginario*.— 13. *L'Astuta*.— 14. *La Contadina bizzarra*.—15. *La Fortunata combinazione*. — 16. *L'In-*

ganno cade sopra l' ingannatore. — 17. *I Viaggiatori ridicoli.* — 18. *Inganni ed amori.*—19. *Semplicità ed astuzia.*—20. *La Sposa di due mariti.* — 21. *Lo Sposo che più accommoda.* — 22. *Amar per interesse.* — 23. Molte messe e mottetti per uno e due cori. — 24. *Salve Regina* per quattro voci.—25. *Stabat Mater* per tre voci con orchestra.—26. *Miserere* in italiano per tre soprani con violini, viole ed organo.—27. *Te Deum* per due cori con orchestra.—28. *Dies irae* per otto voci con orchestra. Tutte queste opere sacre si trovano in Roma manoscritte.

GASPARE LUIGI SPONTINI

Nacque in Majolati, villaggio nella Marca d'Ancona presso Jesi, il 14 novembre 1774. Destinato da'suoi parenti allo stato chiesastico, fu affidato ad un suo zio, Giuseppe Spontini, curato della succursale di Jesi, che dall' età di otto anni gli fece cominciare gli studii letterarii indispensabili per lo stato sacerdotale. Una circostanza imprevveduta mostrò che non era quella la sua inclinazione. Fu chiamato a Jesi un fabbricante di organi di Recanati per nome Crudeli a costruire un organo per la chiesa ove lo zio di Spontini era vicecurato. Durante il tempo del lavoro fu ospite del curato, e sonava spesso un clavicembalo ch'egli vi si aveva fatto trasportare. Spontini non si allontanava mai dal Crudeli quando questi sonava, e l'ascoltava con attenzione congiunta a grande ammirazione; di poi nell'assenza di lui cercava imitare ciò che aveva inteso. Crudeli comprese subito che nell'organismo del giovinetto Spontini vi era il germe d'un ingegno musicale che bisognava coltivare. Ne parlò al curato, ma questi, lungi dall'accondiscendere, minacciò il nipote di punirlo severamente se non consentiva a prendere l'abito chiesastico. Il giovanetto per isfuggire la punizione se la svignò segretamente, e si recò a Monte San Vito, castello situato nel distretto di Ancona, ove trovavasi un fratello di sua madre; questi l'accolse con amorevolezza, e fu tanto verso

di lui condiscendente, che lo mise sotto la direzione di Quintiliani, maestro di cappella del luogo, il quale lo guidò ne' primi studii musicali. Dopo un anno di dimora ritornò dallo zio Giuseppe ch'egli amava, e che ammaestrato dall'esperienza, non insistè più per farlo divenir prete; ma volendo che si occupasse esclusivamente dello studio della musica, lo affidò alle cure del cantante Ciaffolati e dell'organista Menghini, nè pago di ciò, lo fece entrare nella scuola di Bartoli, maestro di cappella di Jesi, donde Spontini passò in quella del maestro Bonanni della Cappella del Masaccio. Tutti contribuirono a preparare il futuro autore della *Vestale*, onde recarsi in Napoli per entrare nel Conservatorio della Pietà de' Turchini, ove venne ammesso nel 1791. Nicola Sala e Giacomo Tritto furono i suoi maestri di contropunto e composizione. In un concorso che fecero gli alunni della Pietà de' Turchini nel 5 agosto 1795 pel posto che uno di essi doveva occupare di quarto maestrino, il giovinetto Spontini fu uno dei candidati, e dalla commissione esaminatrice composta de'maestri Sala, Tritto e Salini venne riprovato, venendo dato il posto all'alunno Leone (1).

(1) Nell'Archivio musicale di San Pietro a Majella si conserva lo scritto autografo dello Spontini e degli altri alunni che concorsero, con la ragionata decisione dei maestri esaminatori; ed ora è interessante paragonare Spontini da questo punto di partenza con l'autore della *Vestale* e del *Fernando Cortez*. Divenuto gran compositore, ritornato in Napoli nel 1835, fu a visitare l'archivio di questo Collegio, e dopo le solite cortesie di uso scambiate tra noi, mi dimandò che gli mostrassi qualche pregevole autografo dei nostri grandi maestri che furono: io trassi fuori quel Concorso dell'agosto 1795 e glielo presentai. Egli osservandolo si commosse alle lagrime, poi esclamò: « Chi « me l'avesse detto che dopo quarant'anni io doveva arrossire di que« ste meschine e sconce note (sue espressioni che ricordo): lacera« telo, gettatele al fuoco, mio carissimo Florimo, è questo il migliore « uso che ne potete fare.» « Al contrario, io ripresi a dire, penso me« glio, per la storia dell'arte, porle fra la *Vestale* ed il *Fernando* « *Cortez*.« Egli sorrise e mi strinse la mano.

Dopo quel concorso e quella riprovazione si dedicò con tutta alacrità allo studio, ed i progressi che fece furono tanto rapidi, che, sorpassati i compagni, divenne il primo tra i maestrini. Le sue prime composizioni furono alcune cantate e alcuni pezzi di musica chiesastici che faceva eseguire nei Conventi di Napoli e dei contorni.

Nel 1796 venne richiesto da un certo Sismondi, direttore del Teatro Argentina in Roma, per iscrivere un'opera, e con lo stesso partì da Napoli, abbandonando furtivamente il Conservatorio. Contava allora anni 22. L'opera portava per titolo *I puntigli delle donne*, ed in grazia del suo brillante successo, e per la benevolenza che il gran Piccinni ebbe per lui, venne, al ritorno, riammesso nel Conservatorio. Guidato da sì valente maestro, scrisse ancora per Roma una seconda opera, *L'Eroismo ridicolo*, nel 1797, che seguita da una terza, *Il finto Pittore*, ebbero tutte piuttosto un buon successo. Di poi per Firenze compose *Il Teseo riconosciuto*, *L'Isola disabitata*, e l'opera *Chi più guarda meno vede* nel 1798. Ritornato in Napoli, scrisse l'anno appresso *La Fuga in maschera*, *L'Amore segreto* e *La finta Filosofa*. In questo anno, al tempo che Napoli venne occupata dall'esercito francese, essendosi negato Domenico Cimarosa di seguire la corte Borbonica in Palermo, Spontini ne accettò l'offerta, ed ivi scrisse le seguenti opere: *I quadri parlanti*, *Sofronia ed Olindo*, e *Gli Elisi delusi*, nel 1800. Da questa prova di fecondità si vede chiaro quanto gli studii fatti ne'Conservatorii di Napoli compartissero agli allievi una maniera di scrivere facile e pronta. Nel medesimo tempo egli si occupava ad insegnare il canto; ma verso la fine dello stesso anno vedendosi deteriorare nella salute, a causa di quell'aria che poco gli confaceva, si decise ad abbandonare la Sicilia. Nel 1801 scrisse in Roma *Gli Amanti in cimento*, ossia *Il Geloso audace*. Chiamato in Venezia, compose prima per la celebre Marichelli *La Principessa d'Amalfi*, il cui titolo per le circostanze politiche dei tempi fu cambiato in

quello di *Adelina Senese*, e di poi *Le Metamorfosi di Pasquali*. Tutte queste opere, scritte in cinque anni dal 1796 al 1801, non mostrano che un fedele continuatore di Piccinni, piuttosto che un maestro originale, come di poi si fece conoscere nel mondo musicale. Intimo di una famiglia siciliana, si unì con quella per recarsi in Marsiglia, dove soggiornò qualche tempo, e frequentando le case di alcuni banchieri, ottenne lettere di raccomandazione per Barillon, Michel, Récamier ed altri notabili finanzieri di quell' età. Spontini arrivò in Parigi nel principio del 1803. Cominciò da prima a dare lezioni di canto: egli era pieno di fiducia nel suo avvenire, e non s' ingannava. Le sue premure si rivolsero a far rappresentare al Teatro Italiano una delle sue opere, *La finta Filosofa*, scritta, come si è detto sopra, in Napoli, e gli riuscì di farla andar in iscena nel volgere del 1803, venendo piuttosto bene accolta, ed avendo molte rappresentazioni. Esecutori furono il tenore Nozzari e la signora Belloc. Meno fortunato però fu quando fece rappresentare nello stesso anno al Teatro Feydeau l'opera in un atto intitolata *Julie*, che cadde completamente, o disparve dal repertorio. Spontini corresse la musica, facendo alcuni cambiamenti, rifacendo interi pezzi, aggiungendone altri, e fu riprodotta con queste modificazioni il 12 marzo del 1804 sotto il novello titolo di *Julie, ou le Pot de Fleurs*. Il successo fu infelice del pari che il primo; però la partitura venne stampata. Quest'opera, quantunque di poca o niuna importanza per merito musicale, pure è interessante per la storia dell' arte, come ben dice il sig. Fétis, perchè da essa si ha il punto vero di partenza per valutare la prodigiosa trasformazione che si operò nelle facoltà di quest' uomo straordinario. La *Julie* fu seguita da un' opera comica, *La Petite Maison* di Dieulafoy e di Gersaint; ma la rapidità colla quale la scrisse (nel solo mese di aprile del 1804), poichè fu rappresentata nel 23 giugno dello stesso anno, non che l' inconvenienza del libretto male scelto per quel tempo, e

più la temerità di Ellevion di sfidare il pubblico nel suo giudizio sul merito dell' opera, fecero giungere l'irritazione sino alla frenesia, o avvenne una delle scene più tumultuose e senza esempio ne'fasti teatrali. L'opera non arrivò alla fine, e si volle con grandi gridi calato il sipario. Dopo qualche tempo gli si offrì il mezzo come avere una rivincita nel poema della *Vestale*, offertogli da Joux, che rifiutato da Méhul e Cherubini, fu pel giovine musicista il più gran favore che potesse ricevere, perchè gli diede occasione di mettere in chiara luce una potenza di genio ed un sentimento drammatico in tutta la forza del termine, ch'egli stesso forse non credeva di possedere. Da questo momento una lega intima si conchiuse tra poeta e maestro, che stabilirono da prima far precedere la grande opera della *Vestale* da un'operetta di poca importanza da scriversi per l'Opera Comica e che infatti fu rappresentata alla fine del dicembre del 1804. Questa volta Spontini fu più felice nel comporre il suo *Milton* (era l'opera semiseria in un atto), più degna forse delle scene della Grande Opera o degli Italiani, che dell'Opera Comica, la quale ebbe fortunatissimo incontro, e l' indennizzò degl'insuccessi anteriori. Da uomo accorto qual egli era, facendo tesoro di tutte le critiche sino allora dirette alle sue musiche, si applicò, si corresse e mostrò un progresso considerevole nell'arte di comporre. Modificò il suo stile col dargli più larghe proporzioni, con variate, nutrite e più corrette armonie. Insomma egli aveva subito una vera trasformazione dal suo soggiorno in Parigi. L'opera molte volte ripetuta incontrava sempre più il pubblico favore; e più tardi, tradotta in tedesco dall'autore, venne rappresentata anche con successo a Vienna, a Dresda ed a Weimar.

Dedicatosi interamente alla composizione drammatica, aveva rinunziato a dare lezioni di canto, e si era riserbato solo il posto di direttore della musica dell'imperatrice Giuseppina, che lo fece trionfare nell' impresa più importante della sua vita, quella cioè di far rappresentare la *Vestale*

alla Grand'Opera. Per la vittoria riportata dal I° Napoleone in Austerlitz, compose una cantata intitolata *L'Eccelsa gara*, analoga alla circostanza, che molto piacque alla benevola Imperatrice, anzi, sensibile a quest'omaggio di Spontini, volle rimunerarlo accordandogli la sua protezione; e però passando di sopra a tutte le convenienze, ordinò che si cominciassero le prove della *Vestale*. Dal giorno che si era fitto in mente di comporre una tragedia lirica per la Grand'Opera, pare che in un certo modo avesse cambiato natura. Invece dell'antica facilità, che gli aveva fatto improvvisare tante opere italiane e le prime francesi, quest'uomo si era in un subito rivelato a se stesso in ciò ch'egli avea di originale e di grande. Si accorse che l'espressione forte e vera dei sentimenti drammatici dominava tutte le sue idee, ma non sapeva ancor trovare le forme che potessero esprimerle. Ciò ch'era inteso con energia dal compositore, si traduceva in maniera oscura ne'primi getti delle proprie idee, onde la vigorosa immaginazione non valeva che a fargli travedere un lavoro difficile e penoso. Messi in concerto i primi pezzi della *Vestale*, questi presentavano ai cantanti ed ai professori dell'orchestra grandi difficoltà. Da ciò i sarcasmi degli esecutori mal disposti per lui, e quindi si andava diffondendo un sordo rumore sfavorevole all'opera.

Spontini non però si scoraggiava nè desisteva mai dal suo proponimento. Come si convinceva dei difetti di un pezzo, si rimetteva al lavoro, rivedeva le prime idee, le rendeva più chiare, più quadre, e le spogliava del superfluo. Stringeva le frasi dando loro altro svolgimento, migliorandone il ritmo e le modulazioni, ed arrivava così per gradi ad esprimere il sentimento drammatico dal quale era animato. Così l'una dopo l'altra le parti diverse dell'opera pervennero alla loro maturità. Oltre a ciò il signor Fétis assicura essere stato testimone di veduta delle colossali fatiche dello Spontini, e di aver seguito i progressi dello stesso nelle prove al Teatro dell'Opera, ed essere stato quello per lui uno studio molto interessante.

Nel giorno 15 dicembre del 1807 l'opera andò in iscena, ed è indescrivibile l'entusiasmo che produsse nel pubblico stivato in quella gran sala, che si trasportò quasi sino all'esaltazione. Fu l'opera poi che incontrò simpatia ovunque si rappresentò, producendo prodigioso successo in tutte le nazioni.

Dieci mesi prima, il 14 febbrajo 1807, Napoleone aveva inteso eseguire alcuni frammenti alle Tuileries, ed aveva detto al compositore: « Votre opéra abonde en motifs nou-« veaux; la déclamation est vraie et d'accord avec le sen-« timent musical; des beaux airs, des duos d'un effet sûr; « un finale entraînant; la *marche du supplice* me paraît ad-« mirable; monsieur Spontini, je vous répète que vous ob-« tiendrez un grand succès; il sera mérité. » La verità di questo pronostico venne confermata da cento consecutive rappresentazioni che si fecero della *Vestale*.

È così esatta l'analisi che fa di quest'opera il sig. Clément, che parmi non poter far di meglio che riportarla letteralmente tradotta.

« Quasi tutti i *pezzi* di questa partizione sono per diver-« si titoli degni di essere notati: l'atto secondo è per altro « quello che racchiude maggiori bellezze: l'incanto dell'e-« spressione e la grandiosità delle stile, l'effetto ed il vi-« gore vi dominano a vicenda. Ricorderemo soltanto il *duet-« to* fra Licinio e Cinna *Unis par l'amitié*, che presenta « una di quelle frasi le più ispirate che sieno state mai « scritte, e la *preghiera* di Giulia *Oh! des infortunés dé-« esse tutélaire!* In questa patetica scena il compositore su-« però se stesso. Tutto concorre in questa preghiera a dar-« le l'espressione di effetto serio e rassegnato come esigeva « la solenne circostanza; un tempo lento *ottonove*, le rien-« trate dell'orchestra che ripete la frase della cantilena co-« me fosse un'eco risonante nei recessi del tempio, il to-« no finalmente in *fa diesis* minore, il quale, a malgrado « di recenti dinieghi intorno alle proprietà tonali, conserva,

« secondo il nostro modo di vedere, un carattere flebile con-
« giunto ad una certa fermezza. L'aria *Impitoyables Dieux*
« ha l'impronta della violenza, come la cavatina *Les Dieux*
« *prendront pitié* ha quella della dolcezza: il *tempo rubato*
« adoperato in quest'ultima è del più felice effetto. Il fina-
« le del secondo atto è uno dei più commoventi che siano
« al teatro. Spontini vi apparisce creatore di una nuova for-
« ma lirica: egli si è ammirevolmente penetrato della si-
« tuazione. Quando i sacerdoti, il popolo, colmano Giulia
« d'imprecazioni:

De son front, que la honte accable,
Détachons ces bandeaux, ces voiles imposteurs,
Et livrons sa tête coupable
Aux mains sanglantes des Licteurs,

« una *stretta* a tre tempi, rapidissima e proseguita con vi-
« gore, ed un *crescendo* nell'orchestra e nei cori, smuovono
« l'intero uditorio e lo spingono al più vivo entusiasmo. Que-
« sto effetto si trova di poi praticato in opere di altri au-
« tori. La *marcia* del supplizio non sarebbe forse in oggi
« apprezzata come fu allora, a motivo delle nuove combina-
« zioni di sonorità funebri impiegate da Rossini, da Halévy
« e particolarmente da Meyerbeer. Spontini è entrato risolu-
« tamente in questa via, che in appresso è stata di troppo
« ingombrata a spese della melodia e del buon gusto.

« Alle prove, il cantante a cui era stata affidata la parte
« del sommo Sacerdote, la rendeva così male e mostrava
« un mal volere così sfrontato, che Spontini infastidito gli
« atrappò la carta di mano e la gittò nel fuoco. Dérivis,
« che trovavasi presente a questa scena, si slanciò al ca-
« mino, pose le mani tra le fiamme e ne trasse lo scritto.
« Io l'ho salvato, io lo ritengo, esclamò. L'autore vi accon-
« sentì e non ebbe a pentirsene. Le altri parti furono rap-
« presentate come siegue: *Licinio* da Lainez, *Cinna* da Lays,
« *Giulia* da M.me Branchu, e la *Gran Vestale* da M.lle Mail-
« lard. »

Digitized by Google

Gli effetti prodotti dalla *Vestale* erano irresistibili; ma ciò non impedì che gli antagonisti, gli emuli ed i nemici di Spontini si mettessero a fare l'opposizione sistematica al giudizio del pubblico. Gli uomini del mestiere si abbandonarono all'esame della *partitura*, ed invece di mirare il lato originale dell'invenzione, dell' espressione e del sentimento drammatico, si attaccarono in preferenza al materiale dell'arte di scrivere. Intanto il tempo stabilito dall'Imperatore che decretava accordarsi un premio a quell' opera drammatica teatrale che nel periodo di dieci anni avesse ottenuto il maggior successo, era arrivato, ed il giurì dell'Istituto di Francia della sezione musicale, composto di Méhul, Gossec e Grétry, quantunque non ben disposto per Spontini, pure non potè fare a meno di dichiarare la *Vestale* meritevole del premio decennale, e Méhul ebbe l'incarico di farne il rapporto, redatto ne'seguenti termini e stampato nel Monitore:

« Cet opéra (*la Vestale*) a obtenu un succès brillant et « soutenu. Le compositeur a eu l'avantage d' appliquer son « talent à une composition intéressante et vraiment tragi- « que. Sa musique a de la verve, de l'éclat, souvent de la « grâce. On y a constamment et avec raison applaudi deux « grands airs d'un beau style et d'une belle expression, deux « choeurs d'un caractère religieux et touchant, et le finale « du second acte, dont l' effet est à la fois tragique et a- « gréable. Le mérite incontestable et la supériorité du suc- « cès de la *Vestale* ne permettent pas au jury d'hésiter de « proposer cet opéra comme digne du prix. »

Dopo questa dichiarazione solenne, il pedantismo della scuola fu costretto a tacersi. L'opposizione a poco a poco s'indeboliva, e Spontini occupò un posto distinto tra i compositori drammatici che in quel tempo brillavano ne'teatri della Francia. Di poi il successo del *Fernando Cortez*, rappresentato per la prima volta il 28 novembre 1809, non fu men felice di quello della *Vestale*. La bellezza della musica, l'imponenza dello spettacolo, l'ingegno degli attori, ogni

cosa per parte sua ha contribuito al successo di quest'opera; e senza arrivare all'altezza dell'insieme della *Vestale*, la partizione del *Fernando Cortez* racchiude bellezze di prim'ordine in quanto a melodia, ad espressione drammatica e ad effetti di strumentazione. Quali che sieno le rivoluzioni del gusto destinate in avvenire alla musica teatrale, chiunque avrà il sentimento vero dell'arte non potrà disconvenire del prestigio e dell'incantesimo sparso ne'diversi pezzi di questa partizione, del concepimento originale della più gran parte di essa e della forza drammatica che vi domina.

Il successo del *Fernando Cortez* mise il suggello alla riputazione di Spontini, e d'allora in poi egli ebbe come una autorità sopra i destini dell'Opera francese, autorità la quale si sostenne per molti anni. La *Vestale* e *Fernando Cortez* hanno segnato un gran progresso nell'arte lirica. Spontini può dirsi di aver portato la rivoluzione del 1789 nella sua orchestra, affrancandola dal seguire continuamente la melodia, ed invece volle accompagnarla e forse troppo riccamente per l'età nella quale scrisse. Basterebbe solo a dimostrare ciò l'istrumentazione del recitativo obbligato nella grande scena della *Vestale*, per comprendere se Spontini, dopo Gluck, ha rinnovato il lavorio dell'orchestra, come più tardi hanno fatto in più grandi proporzioni Rossini, Meyerbeer, Halévy, e dopo loro Giuseppe Verdi. La *Vestale* è l'opera più compiuta che siasi rappresentata sulle scene liriche francesi prima del *Guglielmo Tell*. Nell'opera di Spontini, in questa produzione meravigliosa, tutto era originale, tutto ardito, tutto nuovo per i suoi tempi. Il carattere di grandezza nelle melodie, il lusso degli accompagnamenti, l'ampiezza dei pezzi d'insieme, insomma ogni cosa era solenne, imponente, sublime. Verso questo tempo Spontini sposò la figlia di Giovan Battista Erard, celebre fabbricante di pianoforti. Il numero dei suoi successi gli fece ottenere nel 1810 la direzione dell'Opera Italiana, e con iscelta compagnia, nella quale brillavano i due sommi tenori Crivelli e Tacchinardi, la coppia Barilli, Fe-

sta, Porto ec. ec. egli fece rappresentare il *Don Giovanni* di Mozart così come lo scrisse l'illustre compositore. Negli anni 1811 e 1812 fece ancora rappresentare altri capolavori. Ma nel 1814 per motivi suoi particolari prese la risoluzione di ritirarsi dalla direzione di quel teatro mediante un'indennità, che gli venne pagata da Madama Catalani, la quale unitamente al maestro Pàer aveva insistito per ottenerla, onde trarne comune profitto. Caduto l'impero nel 1814, scrisse un' opera di circostanza pel novello ordine di cose, *Pelagio* o *Il Re e la pace*, che rappresentata nel 23 agosto del 1814, non ottenne che poco o niun successo. L' opera balletto, *Les Dieux rivaux*, scritta in occasione del matrimonio del Duca di Berry, rappresentata il 21 giugno 1816, fu presto dimenticata. Riprodotto il *Fernando Cortez* agli 8 maggio 1817, sorpassò l'effetto che prodotto avea la prima volta, e questa fu una vera ovazione per lo Spontini. Impegnato dal direttore dell' Opera a scrivere dei pezzi nelle *Danaidi* di Salieri, ne accettò l' incarico ed incontrò il pubblico favore; soprattutto una *barcarola* nel terzo atto ricordava l'autore della *Vestale* e del *Cortez*, anzi si avvertì una mano più ferma ed una conoscenza più estesa della strumentazione. L'*Olimpia* con impazienza attesa e rappresentata il 20 dicembre del 1819, non corrispose alla grande aspettativa che ne avevano i numerosi suoi amici, avendo riguardo al nome del compositore. In massima parte la colpa fu del libretto, condotto con un movimento troppo languido, con situazioni drammatiche introdotte con istento, e scene in gran parte riempite da interminabili recitativi. Finalmente il compositore stesso nello scrivere la sua partizione non aveva più trovato le ispirazioni giovanili e drammatiche che brillano nella *Vestale* e nel *Cortez*. L'*Olimpia* fu un'opera mancata, e cadde interamente in Parigi; ma ciò non fu che per rilevarsi in Germania, ove l'anno appresso ottenne un successo incontrastabile. Spontini avea trovato be'pensieri nel primo atto, ma il componimento scemava in appresso di effetto

sino alla fine; pure la *sinfonia* e la *marcia* dell' *Olimpia* sono dei pezzi di prim'ordine.

Allorchè Federigo Guglielmo III Re di Prussia intese a Parigi nel 1818 il *Fernando Cortez*, ne fu incantato, e prese la risoluzione d'impegnare Spontini al suo servizio. Il Generale Witzleben fu incaricato di farne la proposta, che venne accettata, ed il contratto fu firmato nel mese di agosto del 1819; mercè di esso Spontini fu nominato Maestro della Cappella Reale e Direttore generale della Musica in Berlino, posti eminenti che occupò con decoro e splendore dal 1820 al 1840, collo stipendio annuale di 10,000 scudi di Prussia (37,500 franchi). Appena prese possesso delle sue cariche, compose una *Marcia* ed un *Inno* per l'anniversario del Re, che furono eseguiti il 3 aprile del 1820. L'esecuzione diretta da Spontini fu accolta con trasporto di entusiasmo, ed il Re vivamente commosso, espresse al compositore la sua gran soddisfazione in termini affettuosi. Di poi Spontini fece rifare il libretto dell'*Olimpia* e ne cambiò interamente la catastrofe, dopo di che ritoccò quasi tutta la musica, ne compose della nuova, e l'opera, andata in iscena il 14 maggio 1821, ebbe gran successo. L'esito di quest'opera, ch'egli avea cara più della *Vestale* e del *Cortez*, fu per lui un vero trionfo, sol perchè gli era costata più fatica ed era stata men fortunata in Parigi delle altre due che l'avevano preceduta. Nel 1821 compose per la corte, nell'occasione della presenza del Gran Duca Nicola di Russia e della Gran Duchessa sua sposa, l'opera balletto *Lalla Rook*. Si servì quindi di una *Romanza*, di un piccolo *Coro*, di due *Marce* e di due *Arie* di quest'opera per una novella composizione intitolata *Nurmahal, ou la Fête de la Rose de Cachemire, opera ballet* scritta in otto settimane, che ebbe incontro e fu ripresa più tardi. Nel 1824 il Re dimandò a Spontini una grande opera per festeggiare il matrimonio del Principe Reale, poi Federigo Guglielmo IV Re di Prussia. Il soggetto scelto fu *Alcidoro;* ma non avendola terminata pel 5 ottobre, giorno stabilito per la rappre-

sentazione, si limitarono a dare una *Cantata* seguita da un ballello, e l'opera *Alcidoro* fu rappresentata il 25 maggio del 1825 pel matrimonio della Principessa terza figlia del Re col Principe Federigo dei Paesi Bassi. *Alcidoro* non avea interesse drammatico, elemento necessario pel genere di Spontini. La musica era brillante, corredata di sei *cori* e di un *terzetto* a canone che fu trovato bellissimo e venne molto applaudito.

Pel congedo della Mildon furono, dopo otto repliche, interrotte le rappresentazioni dell'opera, riprese poi nel 1829, nel 1833 e nel 1836, ma con pochissimo successo. Per l'incoronazione dell'Imperatore e dell'Imperatrice di Russia, la corte di Prussia dimandò al Direttore generale della Musica un *Inno* di festa, di cui Spontini fece una grandiosa composizione, eseguita il 18 gennajo del 1827 e ripetuta il 9 maggio dello stesso anno in un concerto; e nel medesimo anno fece eseguire per il natalizio del Re il primo atto della sua opera *Agnese di Hohenstauffen*, opera romantica ricca di bellissimi pezzi, che terminò due anni dopo, e della quale rifece una gran parte nel 1837. Ma a proposito di questo primo atto, un'accanita critica, per tanti anni quasi repressa, si svegliò in un subito contro di lui, perchè i musicisti alemanni sopportavano a malincuore la dominazione di uno straniero, e nella Gazzetta di Voss si osò mettere finanche in dubbio s'egli fosse o pur no l'autore della *Vestale* e del *Fernando Cortez* (1).

(1) Sembra che di questo parere fosse anche l'immortale Rossini. In fatti un giorno discorrendo io con lui, non ricordo come cadde la conversazione sopra Spontini, ed avvertii il poco conto ch'egli ne faceva non solo, ma dai suoi detti chiaro traspariva che non lo stimava gran fatto. Io presi la parola e dissi: « Ma da quel grande uomo che « siete, non potete disconvenire che l'autore della *Vestale* è un gran « maestro » Egli m'interruppe, dicendomi con modi risoluti: *Spontini non è l'autore della Vestale; si vuole che altri l'avesse composta*. Alla mia volta modestamente ripresi a dire con calma: « Non intendo

Annoiato di tanti suoi nemici, e tra questi erano molti da lui beneficati e protetti, prese la risoluzione di ritirarsi dalla direzione generale della musica in Berlino. Da questo tempo incominciò colà la decadenza de'cantanti, dopo che per venti anni egli ne aveva diretta la scuola, del pari che quella dell'orchestra per la parte dell'esecuzione. Egli si ritirò in Parigi come candidato alla piazza vacante dell'Accademia di Belle Arti dell'Istituto, dopo la morte di Pàer; indi partì per l'Italia e si recò a Jesi, ove fece alla città donativo di 30,000 franchi per lo ristabilimento del Monte di Pietà che era stato spogliato e distrutto a'tempi delle conquiste francesi. Arrivato in Roma, fu presentato a Papa Gregorio XVI dal Cardinale Ostini Vescovo di Jesi, ed ebbe lunga conversazione col Santo Padre sul soggetto della ristaurazione della musica di chiesa. Dopo aver trascorso qualche tempo in Napoli, Spontini ritornò a Parigi. La morte di Federigo Guglielmo III avvenuta in gennajo 1840 gli fu causa di un profondo dolore. Il suo secondo contratto di dieci anni fatto col defunto Re stava per terminare nel maggio dello stesso anno. Il novello Re di Prussia Federigo Guglielmo IV voleva rinnovarlo, ma Spontini pregò il Re a permettergli di ritornare in Francia. Il Re suo malgrado vi acconsentì; ma volle che il Direttore generale della sua musica conservasse tutti i titoli onorifici, e generosamente gli accordò una pensione vitalizia di 16,000 franchi per anno.

Ritornato a Parigi nel 1843, fece delle pratiche co'direttori della Grand'Opera per riprodurre le antiche sue composizioni, offrendosi a dirigerle egli medesimo. Tutte le sue proposizioni furono respinte, salvo quella di riprodurre il *Ferdinando Cor-*

« entrare con voi in discussione; conosco la distanza immensa che « passa tra noi; ma ditemi coscienziosamente qual posto assegnereste « voi nel tempio dell'arte a chi compose il *Fernando Cortes* e l'*O* « *limpia?* »... Egli sorridendo mi disse: « Non è lo spirito che a voi « manca, caro Florimo, per difendere una causa equivoca. » Cercando così arrestarmi la parola con una frase che sentiva di elogio.

tez, che venne rappresentato nella maniera più meschina che mai. Spontini con atto di *usciere* ne volle impedire la rappresentazione, ma il Tribunale di Commercio decise contro di lui. Si comprende bene che quantunque fossero giusti i suoi reclami, pur tuttavia non doveva nulla aspettarsi da un'amministrazione sì mal disposta e guidata solo dall' interesse. Essa gli opponeva l'impero della moda. Questa sola parola svegliava tutta la bile dell'autore della *Vestale*, e non voleva punto riconoscerne il dominio in ciò che concerne le opere di arte. Certamente era giusta l' indignazione sua, perchè l'arte è libera e non soffre imperio, e il genio, che n'è il legislatore, non sa chinarsi innanzi al volere altrui. Pure la moda è fra quelle sovrane che regnano per misteriosa potenza: niente può sottrarsi al suo dominio; lo risente sinanche la scienza, e se alcuno gli vuole sfuggire, corre rischio d'incorrere nell'eccentricità ovvero nel ridicolo. Nel teatro, oltre le qualità proprie che sono la vita essenziale dell'opera rappresentata, cioè l' ispirazione ed il sentimento, vi sono alcune abitudini di convenzione e di forma che alternativamente sono o cessano di essere in uso, e che finiscono col non sapersi comprendere nè interpetrare. Queste dipendono, oltre a varie altre cagioni, da quelle tali disposizioni di animo che affettano diversamente i differenti periodi dell'umanità e le differenti regioni della terra. Alle generazioni febbricitanti bisognano grandi commozioni. Oggi gl'idillii, per quanto belli e perfetti fossero, non darebbero che noia, ed ognuno sa come si traduce la noia in teatro. Spontini amava l' arte nobile, e gli riusciva difficile introdurre questo gusto in Francia in mezzo alle tendenze democratiche che egli abborriva. Avea avuto occasione di osservarlo nei precedenti viaggi che aveva fatto a Parigi. La sua musica era dimenticata; solamente la Società dei Concerti del Conservatorio gli era rimasta fedele, ed il grande artista ebbe più d'una volta la consolazione di sentire applaudire dei pezzi di sue opere, in quella stessa sala ove trent'anni prima si tenevano, dai suoi nemici, i conciliaboli contro di lui.

Digitized by Google

Negli ultimi suoi anni fu affetto di sordità ed indebolimento di memoria. La speranza di ricuperare queste facoltà, ed il malsano stato di salute, lo decisero nel 1850 ad abbandonare Parigi e ritornare sotto il bel cielo d'Italia, e propriamente negli Stati Romani. Jesi lo ricevè cogli onori che si accordano solo ai grandi uomini. Ivi trascorse qualche tempo, e poi volle riveder Maiolata sua città natale. Dopo qualche mese di dimora, un raffreddore, che disprezzò, aggravato dalla febbre sopraggiunta, lo ridusse agli estremi, per modo che nel giorno 24 gennajo 1851 spirò fra le braccia della sua amata compagna. Giammai artista fu colmato di tanti onori e distinzioni quanti egli ne ricevette. Era Direttore generale della musica del Re di Prussia, dottore in filosofia e arte per diploma dell'Università di Halle, membro dell'Accademia di Belle Arti dell'Istituto di Francia, membro associato della classe di Belle Arti dell'Accademia Reale del Belgio, della Società Austriaca degli Amici della Musica, dell'Accademia di Stoccolma e dell'Accademia di Santa Cecilia di Roma, della Società d'Olanda per i progressi della musica, e membro di molte società scientifiche: creato Conte di Sant'Andrea dal Pontefice, decorato dell'Ordine di San Gregorio Magno, Uffiziale della Legion d'Onore e dell'Ordine di Leopoldo del Belgio, Cavaliere dell'Ordine del Merito di Prussia e della terza classe dell'Aquila Rossa; Cavaliere dell'Ordine di Danebrog di Danimarca, dell'Ordine di Francesco I di Napoli, e Commendatore dell'Ordine di Hassia-Darmstadt ec. ec.

I. Composizioni di Gaspare Spontini esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1.° Concorso pel posto di quarto maestrino nel Conservatorio della Pietà de' Turchini, 1795.

2.° *L'Eroismo ridicolo*, farsa. Napoli Teatro Nuovo 1798.

3.° *La Vestale*, grand'opera tragica in cinque atti. Parigi 1807. San Carlo 1809.

4.° *Fernando Cortez* o *La Conquista del Messico*, opera tragica. Parigi 1809 e 1817.

5.° Mottetto per quattro voci e più strumenti in *sol* terza maggiore.

II. Altre menzionate in diverse biografie.

1° *I puntigli delle donne*, Roma Teatro Argentina 1796 —2° *L'Eroismo ridicolo* id. 1797.— 3° *Il finto Pittore* id. 1797.—4° *Teseo riconosciuto*, Firenze—5° *L'Isola disabitata* id.—6° *Chi più guarda meno vede* id. 1790.— 7° *La fuga in maschera.* — 8° *L'Amore segreto*—9° *La finta Filosofa*, Napoli 1799.—10° *I Quadri parlanti.*— 11° *Sofronia ed Olindo.* — 12° *Gli Elisi delusi*, Palermo 1800. — 13° *Gli Amanti in cimento* ossia *Il Geloso audace*, Roma 1801. — 14° *La Principessa d' Amalfi*, sotto il titolo di *Adelina Senese.* — 15° *Le Metamorfosi di Pasquali*, Venezia 1801.—16° *Julie.*—17° *Julie* ou *le Pot de Fleurs.* — 18° *La Petite Maison*, Parigi 1803. — 19. *Milton* id. 1804.—20. *L'Eccelsa gara*, cantata.—21. *Il Re e la Pace* id. 1814.—22. *Les Dieux rivaux* id. 1816.—23. *Olimpia*, opera seria id. 1819.—24. *Gran Marcia* ed *Inno*, Berlino 1820.—25. *Lalla Rook*, opera id. 1821.—26. *Nurmalial*, ou *la Fête de la Rose de Cachemire*, *opera ballet*, id. 1823.—27. *Alcidoro* id. 1825.—28. Grande *Inno di festa* id. 1827.—29. *Agnès de Hohenstauffen* 1829.

STEFANO PAVESI

Poche, anzi quasi niuna notizia particolare serbiamo intorno a questo compositore, benchè si annoveri fra quelli di cui nella prima metà del presente secolo siasi conservata una buona rinomanza. È forza dunque attenersi strettamente all' articolo riportato nella biografia musicale del sig. Fétis, tanto più che l'egregio autore dice averne ricevuto gli elementi dallo stesso Pavesi, nel 1828.

Nacque Stefano Pavesi in Crema il 5 febbraio 1778. Venuto in Napoli, fece i suoi studii nel Conservatorio della Pietà de'Turchini. Trovavasi tuttavia alunno nell'anno 1799,

quando ebbe luogo in Napoli quella breve repubblica, alla quale succedette la tremenda reazione che sì triste rimembranze ha lasciato nella nostra storia patria. È troppo noto come furono perseguitati coloro che avevano fatto semplice plauso all'idee di libertà, e come furono condotti al patibolo tanti uomini insigni che per quelle ideo avevano più caldamente parteggiato. Il seducente pensiero di un governo libero si era pure alquanto introdotto nel Conservatorio della Pietà de'Turchini, e quindi quegli alunni che più arditamente si erano palesati, quando fu il momento della reazione non rimasero impuniti. Furono trascinati di prigione in prigione per molti mesi, e quindi posti sopra un bastimento disarborato che faceva le funzioni di galera. Non sapendo che farsi di tanti giovanetti, si pensò mandarli a Marsiglia, ove l'ospitalità francese lor fece ben tosto dimenticare le sofferte disgrazie. Non è da meravigliare se questo avvenimento è diversamente raccontato nelle notizie che sul suo conto ha dato Pavesi. Si trovava egli ritirato in Crema sua patria quando somministrò quelle notizie, in Crema che stava sotto il dominio Austriaco: sarebbe stato di certo somma imprudenza svelare che una volta in sua vita egli era stato tenuto come uomo di libero pensare, e perciò narrò la sua espulsione dal Conservatorio sotto la semplice veduta di essere nativo della Repubblica Cisalpina. Giunto che fu Pavesi in Francia, si recò poco dopo a Digione, ove incontrossi con un suo compatriota, che già avea conosciuto in Napoli, e che colà trovavasi in qualità di Direttore di una banda militare. Questi lo arrolò fra i musicisti, la maggior parte dei quali erano nati in Italia. Vi erano fra loro alcuni cantanti che eseguivano *terzetti*, *quartetti*, ed altri pezzi di insieme. Pavesi scrisse per essi composizioni di tutti i generi, e suggerì loro l'idea di dare concerti in quelle città che visitavano. La più grande, anzi la massima difficoltà era di abbigliarsi da borghese, perchè non era loro permesso mostrarsi sul teatro in uniforme. Essi immaginarono di cer-

care degli abiti nel *guardaroba* dei teatri, e qualche volta si mostrarono sotto vestimenti bizzarri e ridicoli, di che Pavesi facea di poi una grottesca descrizione ai suoi amici. La divisione italiana, di cui egli faceva parte, passò le Alpi in occasione della famosa battaglia di Marengo, ed egli non mancò di profittare di tale circostanza per ripatriare e tornare nel seno della sua famiglia. Dopo qualche tempo si recò a Venezia e cominciò a scrivere pel teatro. La sua prima opera portava per titolo *L'Avvertimento ai Gelosi*, rappresentata nella primavera del 1803, e fu seguita dall'opera buffa in un atto, *L'Anonimo*; e nello stesso anno fece rappresentare l'altra opera, anche in un atto, *I Castelli in aria*, nel Teatro di Verona. Di poi negli anni 1804 e 1805 compose molte opere a Venezia, e nell'autunno di quest'ultimo anno chiamato in Milano, scrisse per la Scala *Il Trionfo d'Emilio*. Ritornato in Venezia nel 1806, venne incaricato di comporre la prima opera che rappresentar si doveva al Teatro della Fenice. « Je ne puis (écrit plaisamment « Pavesi) passer sous silence la chute de l'ouvrage que « j'allai ensuite écrire pour le Carnaval au Théâtre Valle « de Rome; poète, musiciens et chanteurs, nous nous y « montrâmes tous des misérables, à l'exception de Pelle- « grini; et je dois ajouter que nous fûmes bien secondés « par les décorations et par les costumes qu'on avait faits « en papier peint.» (*Fétis*)

Nel 1807 per l'apertura del nuovo Teatro di Pisa compose i *Baccanali*. Alla lor volta lo chiamarono a scrivere le città di Napoli, Bologna, Bergamo, Torino e Milano; ma era Venezia la città di sua predilezione, quella ove egli ritornava sovente, ed è per questa incantevole città che scrisse la massima parte delle sue opere. *Il Solitario*, rappresentato al San Carlo di Napoli nel 1826, è stata la sua ultima produzione. In quest'opera si osserva un'orchestra quasi numericamente completa; buona la strumentazione, e sino ad un certo punto piuttosto curata la parte melodica; nel tutto insieme però

le tinte sentono il peso della monotonia, ma nel generale la musica di questo compositore non si distingue certo nè per originalità di pensieri, nè per novità di forme. Le sue cantilene sono per lo più troppo prolungate, ed i suoi pensieri strumentali non hanno sempre l'analogo sviluppo, come va notato nella sinfonia ad un tempo dell'*Aristodemo*. Pur nondimeno le masse vocali e strumentali, quantunque semplicemente trattate, mostrano sempre la conoscenza dell'arte che egli possedeva.

Nel 1818 successe al Gazzaniga nel posto di Maestro di Cappella in Crema sua patria; ma pure molti mesi dell'anno li passava nella bella Venezia, dalla quale non poteva distaccarsi. Egli è morto in Crema il 28 luglio 1850, in età di anni 62.

I. Composizioni di Stefano Pavesi esistenti nell' Archivio del Real Collegio di Napoli.

1.° *Avvertimento ai Gelosi*, farsa. Venezia 1803.
2.° *Aristodemo*, opera seria in due atti. Napoli Teatro San Carlo 1808.
3.° *La Festa della Rosa*, opera buffa in due atti. Venezia 1809.
4.° *Il Maldicente*, opera buffa in due atti. Bologna autunno 1809.
5.° *La Giardiniera Abruzzese*, opera buffa in due atti. Napoli Teatro del Fondo 1811.
6.° *Eduardo e Cristina*, opera semiseria in due atti. Napoli 1811.
7.° *Irene e Filandro*, opera semiseria in due atti. Napoli 1813.
8.° *Le Danaidi Romane*, opera seria in due atti. Venezia 1816.
9.° *Arminio*, opera seria in tre atti. Venezia 1821.
10.° *Ines d'Almeida*, opera seria in due atti. Napoli S. Carlo 1822.

Digitized by Google

11.° *I Cavalieri del Nodo*, dramma in un atto. Napoli San Carlo 1823.

12.° *La Pace*, farsa. Napoli 1823.

13.° *Il Solitario*, opera seria in due atti. Napoli San Carlo 1826.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie

1° *L'Anonimo*, opera, Venezia 1803—2° *I Castelli in aria*, Verona 1804 — 3° *L'Accortezza materna*, Venezia 1804 — 4° Un'altra opera della quale Pavesi non ricordava il titolo, scritta nello stesso anno in Venezia—5° *Fingallo e Comola*, Teatro la Fenice, Venezia 1805 — 6° *Il Trionfo d'Emilio*, Teatro della Scala, Milano, carnevale 1805 — 7° *L'Incognito*, Milano, autunno 1805— 8° *L'Abitatore del bosco*, Venezia 1806 — 9° Un' opera caduta al Teatro Valle in Roma, 1806—10° *I Baccanali*, Livorno 1807— 11° *L'Alloggio militare* (un atto) Venezia, autunno 1807 — 12° *I Cherusici*, Venezia 1808 — 13° *Il Servo padrone*, opera buffa, Bologna 1809— 14° *Le Amazzoni*, opera in due atti per l'apertura del Nuovo Teatro di Bergamo 1809—15° *Il Corradino*, atti due, Venezia 1810— 16° *L'Elisabetta*, Torino 1810—17° *Trajano in Dacia*, Milano 1810—18° *Il Ciobbe* (oratorio), Bologna 1810 — 19° *Ser Marc' Antonio*, Milano, carnevale 1811—20° *Il Monastero*, Teatro del Fondo 1811—21° *La Nitteti*, Torino 1812—22° *Tancredi*, Milano 1812— 23° *L'Ostregaro* in un atto, Venezia, autunno 1812—24° *Il Teodoro*, Venezia 1812— 25° *La forza dei Simpatici*, Venezia, carnevale 1813 — 26° *L'Agatina*, Milano 1814 — 27° *La Celanira*, Venezia 1815 — 28° *La Gioventù di Cesare*, Milano 1817 — 29° *I Pitocchi Fortunati* (opera caduta), Venezia, carnevale 1819 — 30° *Il Gran Naso*, Napoli, Teatro Nuovo 1820 — 31° *L'Andromaca*, Milano 1822 — 32° *L'Egilda di Provenza*, Venezia, Teatro la Fenice 1823—33° *Ordeno ed Artalla*, Venezia 1823 — 34° *La Donna bianca d'Avenello*, Milano 1830 — 35° *Fenella o la Muta di Portici*, Venezia 1831—36° *L'Amor vero*— 37° *La Fiera* — 38° *La Gloria*, cantate. — Pavesi scrisse molta musica da chiesa. Si sono pubblicati sotto il suo nome e quello di Gazzaniga una collezione intitolata *Salmi ed Inni cristiani del Conte L. Tadini, posti in musica popolare*, Milano, per Ricordi.

VINCENZO FIODO

Figlio di Gaspare e Chiara Condella, negozianti, nacque in Taranto il 2 settembre 1782. Non sentendosi disposto a fare in allora il mestiere del padre, lo persuase in vece, e vi riuscì a forza di preghiere e continue insistenze, a mandarlo in Napoli, onde dedicarsi esclusivamente allo studio della musica, come sua naturale inclinazione. Ammesso al Conservatorio della Pietà de' Turchini, fu diretto negli studii del solfeggio e del partimento da Giovanni Salina, indi studiò il contropunto con Alessandro Speranza e la composizione sotto Giacomo Tritto. Più tardi poi, entrato nelle simpatie del Paisiello, continuò sotto costui le pratiche del contropunto e si perfezionò nell'arte di comporre. Scrisse pel teatrino del Conservatorio nel 1804 l'oratorio *Giuseppe riconosciuto*, eseguito dai suoi compagni, ed ebbe buon successo. Cessò di essere alunno nel 1806, e chiamato in Roma, scrisse in quel Teatro Argentina *Il Disertore* nel 1808. Per Parma scrisse *Il Trionfo di Quinto Fabio* nel 1809, ed a Firenze il *Ciro* nel 1810. Nel 1812 andò a stabilirsi in Pisa, ove da prima incominciò a dare lezioni di canto; ma dopo qualche anno volle dedicarsi al mestiere paterno, e fece il negoziante fino al 1820. Venuto in Napoli dopo tale anno, deciso di ritornare alla sua professione, ricominciò a dare lezioni di canto, contropunto e composizione; e ciò rilevasi da un libro trovato nella casa ove morì, in cui da quell'anno cominciò a notare quanto mensualmente guadagnava non solo colle lezioni, ma scrivendo e dirigendo le musiche nelle diverse Chiese o Monasteri di Napoli. Con Real Decreto del 1846 fu nominato Ispettore del canto delle scuole esterne di San Pietro a Maiella, e con Ministeriale degli 8 aprile 1858 ebbe il passaggio nel Collegio come maestro di solfeggio, in luogo di Paolo Cimarosa giubilato. Compose molta musica sacra, ed a preferenza per la Chiesa del

Purgatorio, ove era maestro titolare, ed appositamente vi scrisse due *Messe funebri*, la seconda delle quali a tre *cori* e due *orchestre* è stimata dagli artisti lavoro da encomiarsi. Nel 1850 fu nominato socio onorario della Reale Accademia di Belle Arti in Napoli, e morì nel 1863 in età di anni 81, venendo trasportato nella Congregazione dei Musicisti.

Di Vincenzo Fiodo può dirsi che fu un ottimo maestro insegnante, e lo stesso Giovanni Pacini lo consultava tutte le volte che veniva a comporre in Napoli. La sua musica quantunque scritta regolarmente, manca non solo d'ispirazione, ma è benanche sprovveduta di quel tale gusto che può dirsi requisito esclusivo delle anime elette. Egli nel campo dell'arte passò quasi inosservato, sebbene fosse stato uno dei suoi più coscienziosi proseliti nell'insegnare, ma nè più nè meno di quello che gli avevano insegnato i maestri suoi; e solo sull'autorità di questi era fondato tutto il suo sapere musicale.

Vincenzo Fiodo ebbe il torto di scrivere uno *Stabat Mater* per due voci, soprano e contralto, con un accompagnamento di violino, viola, violoncello e basso, sul tipo di quello del Pergolesi che prese a modello; ma non ho il coraggio di dire se lo volle imitare od emulare. Anche l'idea di far l'uno o l'altro è in lui imperdonabile temerità. Non è forse vero che il *nosce te ipsum* del poeta greco non è il patrimonio dei molti? Quei pochi che lo posseggono, a quante meno critiche van soggetti!!

I. Composizioni di Vincenzo Fiodo esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1.° Concorso pel posto di maestrino nel Conservatorio della Pietà, 1798.
2.° Lamentazione 2ª del Giovedì Santo, 1803.
3.° Messa di requie per cinque voci con orchestra in *fa* terza minore, 1831.

4.° Altra id. per cinque voci con orchestra in *fa* terza minore, 1833.
5.° *Dixit Dominus* per più voci e più strumenti in *re* terza maggiore.
6.° *Stabat Mater* per due voci in *fa*.
7.° *Voi se pietà provate*, aria con violini e basso.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie.

1° Messa per quattro voci e piccola orchestra in *re* terza minore 1797.—2° Altra per quattro voci ed orchestra in *sol* terza maggiore 1815.—3° Altra per quattro voci id. in *fa* terza maggiore 1836.—4° Altra per otto voci id. in *sol* terza minore 1839. — 5° Altra per quattro voci id. in *mi* bemolle terza maggiore 1844.—6° Terza messa dei defunti per due cori e due orchestre in *do* terza minore 1852.—7° Altra per tre cori e tre orchestre in *fa* terza maggiore. — 8° *Dixit Dominus* per quattro voci a piena orchestra in *re* terza maggiore 1779.—9° Altro per quattro voci id. in *la* terza maggiore 1816.—10° Altro per due cori ed orchestra in *si* bemolle terza maggiore 1826.—11° Altro per quattro voci id. in *re* terza maggiore 1831. — 12° Altro per tre cori e tre orchestre. — 13° *Laudate pueri* mottetto per quattro voci e piccola orchestra in *mi* bemolle terza maggiore.

FRANCESCO CATUGNO

Figlio di Serafino e Restituta Palma, nacque in Napoli nel 1782. Entrò alunno al Conservatorio della Pietà de' Turchini il 1793 e vi dimorò quindici anni. Ebbe per maestro di canto e di composizione il rinomato Silvestro Palma, suo zio, a cui deve tutti i progressi che fece nell'arte. Scrisse nel Conservatorio l'anno 1805 l'Oratorio sacro *Ester ed Assuero*, ed uscito che fu nel 1808 fu nominato Maestro di Cappella di molti Conventi e Chiese di Napoli, pei quali lavorò la musica sacra che qui sotto riporteremo. Compose pel Teatro de' Fiorentini l'opera *I finti Ammalati*, e pel Teatro Nuovo *L'Intrigo di Pulcinella, I due Compari* e *Le Stra-*

vaganze d'amore. Nel 1810 sotto lo stesso titolo scrisse altra musica, rappresentata al Teatro de' Fiorentini, e pel Teatro San Carlo compose la cantata intitolata *Partenope*. Ma le sue più pregevoli composizioni sono le musiche sacre. Fra queste si notano tre *Messe* per quattro voci ed orchestra; due *Dixit Dominus* id.; il salmo *Venite exultemus*; un *Laudate Pueri* per quattro voci alla palestrina composto per la corte di Lisbona; un altro *Laudate Pueri* per quattro voci con orchestra; un *Miserere* per tre voci; un *Christus* per voce sola; le *Sette Parole* dell' agonia di Nostro Signore per tre voci, con violini, viola e basso, che sono state annoverate tra i suoi migliori componimenti, e più volte si sono cantate con plauso in private riunioni. Compose altresì molte *Salve Regine* per una, due e tre voci; un *Credo* per quattro voci con orchestra; un' *Ave Maria* per tre voci; molte Litanie per quattro voci; un *De Profundis* per tre voci con orchestra; un *Te Deum* per più voci con orchestra, scritto per la ricuperata salute del Re Ferdinando I°, eseguito nella Chiesa di Santa Maria degli Angioli a Pizzofalcone; le *Lamentazioni* della Settimana Santa, e molti *Mottetti* per più voci e più strumenti; un *Pater Noster* per voce sola; *Christus* e *Miserere* per cinque voci alla palestrina, composti per la Chiesa della Pietà dei Turchini; un *Tantum ergo* per due voci; un *Pange lingua* ed una *Litania*.

Non può il Catugno essere annoverato fra i nostri primi maestri compositori, poichè non ha mai dimostrato grande slancio, e le sue musiche sentono la purezza dello stile e null' altro. Bisogna dire ch' egli stesso si fosse avveduto di ciò, poichè non proseguì la carriera teatrale, e limitossi a dare lezioni di canto; egli era ritenuto come un buon accompagnatore del tempo suo. Morì in Napoli il dì 28 marzo 1847 di anni 75.

I. Composizioni di Francesco Catugno esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1.° *Ester ed Assuero,* oratorio in due atti eseguito nel teatrino del Conservatorio della Pietà de'Turchini, 1805.
2.° *Le Stravaganze d'amore*, farsa. Fiorentini 1810.
3.° *I finti Ammalati.*

PIETRO RAIMONDI (1)

Celebre professore di contropunto, nacque in Roma nel Palazzo di Firenze il 20 dicembre del 1786, da Vincenzo e da Caterina Malacari, i quali non gli legarono che l'indigenza. All'età di undici anni perdè il padre, e la vedova sua madre un anno appresso passò in seconde nozze e si stabilì in Ge-

(1) Le memorie intorno Pietro Raimondi, raccolte dall'egregio avvocato sig. Filippo Cicconetti, mi fornirono buona quantità di utili documenti per questa biografia. Mi duole solo non poter essere d'accordo col Cicconetti quando dice che il Raimondi *diede delle lezioni a Bellini.* Nel 1825 (agosto) egli venne con Francesco Ruggi nominato maestro in S. Sebastiano, quando Bellini non solo avea terminato i suoi studii di contropunto, composizione ed ideale sotto Zingarelli, ma aveva già dato nel teatrino del Collegio con grandissimo successo la sua prima operetta *Adelson e Salvini*, ed era tutto occupato a comporre la *Bianca e Fernando* pel Teatro San Carlo, che poi diè alle scene un anno appresso. Come dunque poteva aver Bellini lezioni dal Raimondi quando già scriveva per San Carlo? Conosceva forse l'arte ed i segreti di essa il Raimondi più dello Zingarelli? Non esattamente informato il Cicconetti, scrisse cosa che son costretto a contraddire non solo, ma benanche ad aggiungere che Raimondi ebbe il torto di mostrarsi avverso a Bellini ne'primordii della sua carriera, dichiarando licenze inammessibili in arte tutte le novità che Bellini introduceva nelle sue musiche: novità adottate dai suoi contemporanei e dai successori ancora, e che l'arte ha consacrato come modelli, in perfetta opposizione all'opinione del Raimondi.

nova, affidando alle cure di una sorella del marito morto il piccolo Pietro. Questa buona donna voleva avviarlo per la carriera ecclesiastica; ma dopo due anni impiegati a studiare lingua latina, e quanto abbisognava per essere ammesso in qualche seminario, manifestò alla zia che poca o niuna vocazione aveva per tale stato, e che la sua inclinazione era solo per la musica; e la zia lo secondò, sussidiandolo coi pochi mezzi di cui poteva disporre. Senza perdere tempo lo condusse ancor giovinetto in Napoli, e lo fece entrare nel Conservatorio della Pietà de'Turchini, ove apprese i principii del canto dal maestro Labarbera, col quale studiò anche l'accompagnamento de'*partimenti*. Passò in appresso allo studio del contropunto e della composizione sotto Giacomo Tritto gran maestro di armonia, che succeduto al Leo ed al Sala, era allora il solo che insegnasse secondo la loro scuola. Per le ristrette finanze di quel Conservatorio gli alunni vivevano parcamente, ed il Raimondi che per provvedere ai proprii bisogni riceveva dalla zia sei ducati al mese, invece di spenderli per se stesso, li pagava al maestro Tritto, onde avere altro lezioni in settimana, oltre quelle che riceveva come alunno, e ciò nelle ore che i suoi compagni dedicavano ai sollazzi e divertimenti. In sei anni di continui ed indefessi studii arrivò a penetrare nei segreti dell'arte armonica, e a superare tutte le difficoltà che possono incontrarsi nella difficile carriera della composizione. Al termine del sesto anno la zia fecegli sentire che andava a stabilir dimora in Firenze, e che non poteva più dargli l'assegno fino allora largitogli; ed egli prese perciò la risoluzione di uscire dal Conservatorio, e decise di ritornare in Roma. Sprovveduto di danaro, fece il viaggio a piedi: magnifico esordio per incominciare la carriera di artista. Ivi arrivato, stanco ed affranto dalla fatica e dal lungo viaggio, trovò lo zio, fratello del padre, che l'accolse amorevolmente; ma costui era troppo povero per poter sopperire a'bisogni del giovine musicista; pensò quindi di riconsegnarlo alla zia in Firenze, come antica sua

benefattrice, nella quale però non trovò le stesse amorevolezze di prima. Essendo mal andato nella salute ed affetto da febbre, ottenne per di lei mezzo ed a titolo di gran favore di entrare nello spedale di S.ª Maria Novella onde ristabilirsi. Tristissima condizione per un giovine a venti anni, che sino allora si era illuso di un roseo avvenire. La sua forte costituzione lo fece guarir presto, e licenziato dallo spedale, si trovò sulla nuda terra, senza alcun mezzo di sussistenza. La sola àncora di speranza che gli rimase fu l'idea di andare presso sua madre in Genova, quantunque questa pochi segni di affezione gli avesse dati sino allora. Arrivato in quella incantevole città, si risvegliarono in lui i sogni dorati di felicità e di lieto avvenire che la coscienza del suo saper musicale gli davano dritto a sperare. Cominciando colà a professare la sua bell'arte, si fece conoscere per maestro di molto merito, e la sua musica piaceva non solo agli intelligenti, ma benanche alla generalità. Invitato a scrivere pel Teatro di Genova, la sua prima opera buffa col titolo *La Bizzarria d'Amore* venne con buon successo rappresentata nel 1807. Nell'anno vegnente diede al medesimo teatro *La Forza dell'immaginazione*, ossia *Il Battuto contento*; di poi il monodramma *Ero e Leandro*. Chiamato in Firenze, scrisse per la Pergola l'opera buffa *Eloisa Verner*, che ebbe felicissimo incontro.

Le care memorie degli anni felici passati in Napoli in quel primo e vago periodo della vita che si chiama la giovinezza, lo decisero a ritornare in questa deliziosa città, ove compose nel 1811 pel Real Teatro di San Carlo la cantata *L'Oracolo di Delfo*, per la quale fu reputato egregio compositore. Avendo riveduto qui il maestro Giacomo Tritto, che amava qual padre e rispettava come il maestro dei maestri, volle sottoporre al suo giudizio alcune sue *fughe* scritte a molte parti; dal quale atto di modestia scorgesi quale stima avesse il Raimondi pel suo precettore. Nello stesso anno al Real Teatro del Fondo scrisse l'opera buffa *Il Fanatico*

deluso, e l'altra *Lo Sposo agitato*. Nel 1813 scrisse per Roma *Amurat Secondo*, che fu seguito dalla *Lavandaia* composta per Napoli. Avendo egli sortito dalla natura un carattere pieno di brio e di spontaneità, questo trasfuse tutto nelle sue opere buffo, che saranno sempre originali, ed eran quelle in cui meglio riusciva. In quelle due che si conoscono sotto i titoli *Il Fanatico deluso* e *Lo Sposo agitato*, diede non dubbie pruove di questa specialità del suo ingegno. Il suo capolavoro poi in questo genere è *Il Ventaglio*, libretto di Domenico Gilardoni, tratto dalla commedia di Goldoni dello stesso titolo, rappresentato ed applaudito con vero fanatismo nel Teatro Nuovo di Napoli l'anno 1831, ed in seguito in tutti i teatri della penisola. Molti pezzi di quest' opera sono di rara fattura e distinzione, ed è particolarmente riputato componimento di prim'ordine un terzetto di sorprendente effetto comico. Nelle circostanze più favorevoli l' attenzione del pubblico si fissò pur anche sulle composizioni del Raimondi, e quantunque vivesse contemporaneo a Rossini, pure non restò interamente dimenticato; e sebbene la sua musica non fosse tale da sorprendere o da produrre maravigliosi effetti drammatici, perchè poco vi brillava la fantasia, puro il suo nome si aggiunse alla lista dei compositori illustri nell'arte dei suoni, per la dottrina del contropunto e per le teorie di scuola, pregi che in grado eminente egli possedeva. Sino al 1823 la più gran parte delle opere del Raimondi furono scritte pe'teatri di Napoli, Roma e Sicilia. Nello stesso anno 1823 fu chiamato in Milano per comporre *Le finte Amazzoni*, che non ebbero buon successo. Nel 1824 fu nominato Direttore de' Reali Teatri di Napoli, pei quali negli anni antecedenti aveva scritto ventuno grandi e piccoli balli in più atti.

Trovavasi vacante il posto di maestro di contropunto e composizione nel Real Collegio di Musica per l'avvenuta morte di Giacomo Tritto. Il Raimondi ed il Ruggi la chiedevano; onde non far torto nè all'uno nè all' altro, essendo en-

trambi valenti maestri, il Re Francesco I° con Real Decreto dei 21 agosto 1825 dispose che il posto di maestro di contropunto e composizione si desse ai professori maestri Pietro Raimondi e Francesco Ruggi, dividendosi fra questi tanto l'insegnamento quanto il soldo: così il Collegio da quel tempo sin oggi in veco di un maestro di contropunto n'ebbe sempre un primo ed un secondo. Raimondi conservò il suo posto sino al 1832; ma dopo il successo splendidissimo del *Ventaglio*, il Re con decreto dei 2 giugno 1833 lo nominò maestro della scuola di contropunto del Conservatorio di Musica in Palermo sotto il nome del *Buon Pastore*, con lo stipendio di once 300 annue (3825 franchi) e con alloggio gratuito. Oltre degli obblighi annessi alla scuola, dovea adempiere a quelli di Maestro direttore di quel teatro di musica, coll'esercitare tutti gli uffizii inerenti a questa carica, tanto se vi era un impresario, quanto se vi era un amministratore del governo; senza che per questo incarico potesse pretendere altro compenso. Ne' diciotto anni che resse le sorti e l'istruzione di quel Conservatorio; non vennero fuori grandi maestri dalla sua scuola: intendiamo però di quelli a cui si possa dare il nome di genio e caposcuola; chè di valenti professori poi siamo certi che non ne mancarono.

Il posto di Maestro di Cappella della Basilica di S. Pietro al Vaticano; rimasto vacante per la morte del chiarissimo maestro Francesco Basily avvenuta in marzo del 1850, l'ottenne il Raimondi nel 12 dicembre del 1852; e veramente dopo il Guglielmi e lo Zingarelli, niuno era più degno di lui per occupare quella carica, nè elegger si potea successore più egregio. In quel tempo e nello spazio di 41 anni, cioè dal 1807 al 1848, avea scritte 62 opere tra serie e buffe, rappresentate sopra i principali teatri d'Italia, e cinque oratorii, non compreso il triplo oratorio di cui or ora parleremo. Compose ancora gran numero di opere scientifiche musicali, e le quarantaquattro opere ecclesiastiche che infine noteremo, hanno conservato sempre il carattere, la nobiltà e la severità dello stile religioso.

L'autore di tante svariate composizioni nei diversi generi, nelle quali la parte architettonica dell'arte splende più che l'immaginativa, volle dar termine alla sua laboriosa carriera con un lavoro nuovo e faticoso nell'ordine dell'arte e della scienza, musicando tre drammi lirici di argomento biblico (1); intitolati *Putifar*, *Giuseppe*, *Giacobbe*, che possono eseguirsi ognuno separatamente, e poscia uniti tutti e tre, formando un solo dramma trino che è il *Giuseppe*. Quest'opera colossale è il risultato di molto lavoro, ed è piena di prodigiose difficoltà superate.

L'esecuzione di detti oratorii separati fu affidata come siegue: *Putifar* alla direzione del maestro cav. Andrea Salesi, *Giuseppe* alla direzione del sig. Settimio Battaglia, e *Giacobbe* alla direzione del sig. Eugenio Terziani.

L'esecuzione simultanea di tutti e tre diretta dall'autore, ebbe grandissimo successo, ed immensi furono gli applausi tributatigli da un pubblico divenuto entusiasta più per sorpresa che per diletto, dimostrando riverenza ed ammirazione senza limiti per sì gran concepimento. Nell'unione di questi tre drammi biblici, che formano il triplo oratorio, si ammira la maestria della disposizione, l'eleganza delle forme, l'armonico risalto delle gradazioni; e quel misto di dottrina e di gusto, per quanto lo comporta l'indole del componimento, in che si comprende la gran conoscenza dell'arte. Sforzo sì inaudito e lavoro di tanto polso e di tanta pazienza non era stato per l'addietro mai da altri tentato. Pur nondimeno considerato dalla parte estetica, nulla offre di vantaggioso per l'incremento e progresso dell'arte; perocchè il sommo artifizio che forzosamente deve adoperarsi in tal genere di composizione, fa sparire quel bello e quel semplice del canto che ci commuove nelle opere musicali, oltrechè affoga le

(1) Nella prima parte della nostra opera abbiamo accennato a questo dramma, nel paragrafo che contiene le *Osservazioni artistiche* pel Conservatorio della Pietà de' Turchini.

ispirazioni. Però la presente generazione e le future, vogliamo sperarlo, renderanno omaggio al Raimondi, che ha saputo e potuto concepire, e portare a compimento una sì gigantesca intrapresa (1).

L' Accademia de' Virtuosi al Pantheon nominò l' illustre compositore suo socio d'onore. Il Senato Romano gli decretò e fece coniare appositamente una medaglia d'oro di gran dimensione coll'iscrizione: *Petro Raimondi Choromagistro in Basilica Vaticana Primam Artis Musices Laudem Emerito;* ed era in sul deliberargli la direzione di un Liceo Musicale, che atteso la dimora in Roma del Raimondi si voleva formare, aggiungendovi la nomina di censore su tutti i teatri Romani di musica. Lo stesso Romano Pontefice si degnò accogliere l'esimio contropuntista, e regalarlo d'una medaglia d'oro portante la sovrana sua effigie.

Noi termineremo col sig. A. Tosi che «l'egregio maestro « Raimondi, ammirato da tutta l'Europa per la quantità e « il merito delle sue produzioni, aggiunse agli altri emi« nenti suoi pregi la beneficenza, ch'è la bellissima fra le « virtù; imperocchè consecrare, siccome egli fece, il frutto « dei proprii talenti a sollievo dell'infortunio, è il più onore« vole omaggio che le arti possono tributare all'umanità (2).»

(1) Si è trovato tra le carte del Raimondi scritto di sua mano il tempo che adoperò nel comporre i tre oratorii in uno. Eccone le proprie parole: « La prima parte degli oratorii è stata cominciata il « 24 agosto 1847 e terminata il 5 novembre dello stesso anno. La « seconda parte è stata cominciata il 7 novembre e terminata il 10 « gennajo 1848. La terza parte è stata cominciata il 12 febbrajo e « terminata il 1 luglio 1848.

« I. Parte — Due mesi e dodici giorni.

« II. Parte — Due mesi e tre giorni.

« III. Parte — Quattro mesi e diciotto giorni.

« In tutto: Nove mesi e tre giorni.

« *Pietro Raimondi.* »

(2) Raimondi scrisse il *Giuseppe*, ovvero tre Oratorii in uno (Trilogia), poesia di Giuseppe Sapio; eseguiti nel Teatro Argentina le se-

Egli era di giusta statura, di occhio vivace, di fronte spaziosa, di fattezze ordinarie, ed affabile piuttosto nei modi. Facondo parlatore, ma avaro di lodi anche verso coloro che ne scorgea meritevoli. La sua esistenza non si prolungò che d'un anno e due mesi dopo il trionfo ottenuto del triplo oratorio. Egli morì in Roma il 30 ottobre 1853, e fu seppellito nella Chiesa di San Marcello nella prima cappella a mano sinistra (1). Ebbe a moglie Domenica Casaccia, ed un figlio di nome Vincenzo, a cui toccò la sorte di quasi tutti i figli dei grandi uomini (2).

I. Composizioni di Pietro Raimondi esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli

1.° *Il Fanatico deluso*, opera semiseria in due atti. Napoli Teatro Fiorentini 1811.
2.° *Lo Sposo agitato*, opera buffa in due atti. Fiorentini 1812.
3.° *La Lavandaia* ossia *La Parodia della Vestale*, opera buffa in due atti. Teatro del Fondo 1813.

re del 7, 8, 10, 11 e 16 agosto 1852 a benefizio de' poveri inabili professori appartenenti all'Istituto.

(1) In appresso fu trasportato nell'altra cappella della Santissima Addolorata. Il Municipio Romano con deliberazione del 21 novembre 1866 ha ordinato a proprie spese l'iscrizione sulla tomba di questo illustre Romano, recate che sieno le ceneri in altra cappella, non potendosi apporre in quella mentovata; ma il sig. Filippo Ciccionetti che tanto vero interesse prende per quei sommi che illustrarono l'arte e vero splendore portarono alla scienza musicale del pari che gloria all'Italia nostra, con nobile divisamento ottenne che le ceneri del Raimondi venissero trasportate nella cappella del SS. Crocifisso, ed ivi si eseguirà l'iscrizione sulla tomba decretata dal Municipio Romano.

(2) Rossini con quel suo umore caustico e scherzevole, ripetute volte mi disse, che per lui il Raimondi aveva l'aria di essere più uno *speziale*, che un compositore di musica.

4.° *Ciro in Babilonia*, oratorio in due atti. Teatro S. Carlo 1820.

5.° *I Minatori Scozzesi*, opera buffa in due atti. Teatro Nuovo 1821.

6.° *La Caccia di Errico IV*, opera semiseria in due atti. Teatro del Fondo 1822.

7.° *La Donna Colonnello*, farsa. Teatro del Fondo 1822.

8.° *Argia*, cantata. Teatro San Carlo 1823.

9.° *Berenice in Roma*, opera seria in due atti. Teatro San Carlo 1824.

10.° *Le Nozze dei Sanniti*, opera seria in due atti. S. Carlo 1824.

11.° *Il Disertore*, opera semiseria iu due atti. Teatro del Fondo 1825.

12.° *Il Morto in apparenza*, opera semiseria in due atti. Teatro Nuovo 1825.

13.° *Sapienti pauca*, opera semiseria in due atti. Teatro del Fondo 1825.

14.° *Don Anchise Campanone*, opera semiseria in due atti. Teatro Nuovo 1826.

15.° *Il finto Feudatario*, opera semiseria in due atti. Teatro Nuovo 1826.

16.° *La Giuditta*, oratorio in due atti. Teatro San Carlo 1827.

17.° *Il Cestellino di fiori*, melodramma in un atto. Teatro del Fondo 1827.

18.° *Il Ventaglio*, opera giocosa in due atti. Teatro Nuovo 1830.

19.° *A mezza notte*, opera semiseria in due atti. Teatro del Fondo 1831.

20.° *Clato*, opera seria in due atti. San Carlo 1832.

21.° *La Fidanzata del Parrucchiere*, opera semiseria in due atti. Teatro Nuovo 1832.

22.° *Il Nemico degli ammogliati*, farsa. Teatro del Fondo 1832.

23.° *I Parenti ridicoli*, opera semiseria in due atti. Teatro Nuovo 1835.

24.° *L' Orfana Russa*, opera semiseria in due atti. Teatro del Fondo 1835.

25.° *Isabella degli Abenanti*, opera seria in due atti. San Carlo 1836.

26.° *Palmetella Maritata*, opera buffa in due atti. Teatro del Fondo 1837.

27.° *Gli Artifizi per amore*, atto unico. Teatro del Fondo 1837.

28.° *Vinclida*, opera seria in un atto. Teatro S. Carlo 1837.

29.° *Il Previdente disgraziato*, opera semiseria in due atti. Teatro del Fondo 1838.

30.° *Raffaello Sanzio da Urbino*, opera semiseria in tre atti. Teatro Nuovo 1839.

31.° Gran *Messa* per sedici parti reali e due orchestre in *mi* bemolle terza maggiore.

32.° Bassi numerati e fugati.

33.° Sette Salmi per due cori.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie

Composizioni sciontifiche musicali: 1° *Bassi imitati e fugati*: nuovo genero di scientifica composiziono divisa in dodici esempi. — 2° Duo *fughe* in una, dissimili nel modo: opera divisa in dieci esempi, tutta invenzione dell'autoro. — 3° *Partimenti*: quest'opera contiene novanta *bassi* con tre diversi accompagnamenti, divisa in due libri, anche sua invenzione; come pure quattro *fughe* in una, dissimili nel modo. — 4° *Fuga* per sessantaquattro voci a sedici cori reali. — 5° Sedici *fughe* per quattro voci, che sono del pari di sua invenzione. — 6° Ventiquattro *fughe* per quattro, cinque, sei, sette ed otto voci: in quest'opera sono quattro e cinque fughe in una. — 7° Due grandi *fughe* per quattro voci ognuna, ed un *canone* similmente per quattro voci (12 voci riunito insieme). — 8° La *Salmodia Davidica*, opera divisa in ventiquattro volumi, per quattro, cinque, sei, sette ed otto voci, de' quali volumi ha scritto solo sei che contengono i primi sessanta Salmi.

Composizioni sacre: 1° Quattro Messe a grande orchestra.—2° Quattro Vespri a grande orchestra. — 3° Due Messe per otto parti reali, a due orchestre separate. — 4° Due Messe di requie.—5° Un *Requiem* per due cori reali.—6° Tre preludii funebri.— 7° Messa di requie per otto e sedici parti reali. — 8° Una *Libera*. — 9° Un *Te Deum* per quattro voci.—10° Un *Credo* per sedici parti reali. — 11° Uno *Stabat* per quattro voci a grande orchestra.— 12° Altro per tre voci.— 13° Altro per due voci in versi italiani.— 14° Le *Sette parole dell'agonia* per tre voci.—15° Il *Salmo 106* in versi italiani per quattro ed otto voci a grande orchestra.— 16° Due *Miserere* alla palestrina per otto voci.—17° Altro per quattro voci.—18° Altro per più voci a grande orchestra. — 19° Tre *Tantum ergo*.— 20° Due Litanie per più voci.—21° Una *Compieta* per quattro voci a grande orchestra.— 22° *Nisi Dominus*, salmo per cinque voci a grande orchestra. — 23° *Dixit* per cinque voci a grande orchestra.—24° *Laudate Pueri*, salmo per quattro ed otto voci a grande orchestra. — 25° *Veni Creator Spiritus* per quattro voci.—26° Due sinfonie religiose da eseguirsi separatamente ed unite.—27° Una *Messa*, un *Dixit*, un *Beatus Vir* ed un *Inno*: composti questi quattro pezzi pel giorno di San Pietro, dopo che ebbe il posto di maestro della Basilica Vaticana, tutte valutate composizioni di gran merito.

NICOLA ANTONIO MANFROCE

Il nome di Nicola Manfroce desta l'idea d'una grande sventura per la nostra scuola. Dotato di tutte le qualità che si richiedono a formare un gran compositore, animato da quello spirito d'innovazione che spinge al progresso evitando le anomalie, sembrava essere egli destinato a produrre nella musica quella rivoluzione grandiosa che ora ammiriamo. E le sole due opere teatrali che giunse a comporre, dimostrano chiaramente a qual punto sarebbe arrivato se non gli fosse venuta meno la vita prima di giungere all'anno vigesimoterzo di sua età. Se la sua morte è stata una sventura per la nostra scuola, nol fu però pel di lui nome, che deve necessa-

riamente essere tenuto in gran conto nella storia dell'arte, e confido di far qui rilevare come le due sole opere di un giovinetto abbiano servito di primo scalino a quella che chiamiamo musica del secolo decimonono.

Nicola Antonio Manfroce, figlio di Domenico e Carmela Rapillo, nacque in Palmi, amena città nella Calabria meridionale, ai 20 febbrajo 1791. Ancora fanciullo mostrava le più felici disposizioni per la musica. All' età di 11 anni, unito ad una compagnia di musicanti Palmigiani, andò in Catanzaro in occasione d'una gran festività che ivi si celebrava, e destò meraviglia, facendo mostra del suo precoce ingegno. Senza avere studiato nè contropunto nè composizione, a dodici anni si accinse a scrivere una *Messa* che pur piacque, ed un tal Gaetano Cresci, negoziante, fu talmente invaghito della composizione del giovinetto Manfroce, che decise a suo carico e spese condurlo in Napoli per collocarlo in uno dei nostri Conservatorii. Mentre che il Cresci si stava adoperando a ciò, ebbe tale contrarietà nei suoi interessi, da non poter più secondare i generosi impeti del suo cuore; di modo che Manfroce sarebbe stato costretto a ritornarsene in patria, se non avesse trovato un altro benevolo appoggio in un tal sig. Antonio Bianchi, che si cooperò perchè fosse ammesso nel Conservatorio della Pietà dei Turchini. Entratovi nel 1804, venne dapprima affidato alle solerti cure del maestro Giovanni Furno per lo studio dei partimenti od armonia sonata, indi a Giacomo Tritto pel contropunto e composizione. Guidato da sì valenti istitutori, fece accurati studii che ebbero i più felici risultamenti. Più tardi recatosi in Roma, apprese dallo Zingarelli, maestro allora nel Vaticano, le pratiche tutte della famosa scuola del Durante e la maniera di comporre. Studiosissimo delle musiche dei sommi maestri dell'arte, tra gli antichi classici autori della Scuola Napolitana egli prediligeva Sacchini e Traetta; e dotato di un bello ingegno e di estro non comune, fu tra i primi a studiare e meditare accuratamente le opere dell'Haydn e del

Mozart, che in quel tempo comparvero in Napoli. Ammiratore entusiasta della *Vestale* di Spontini, che rappresentavasi in S. Carlo nel 1809, l'ebbe sempre in mente e la prese quasi a modello quando in appresso scrisse per lo stesso teatro. All'età di anni 15 cominciò a comporre, e mostrò nelle sue produzioni un genio che sembrava destinato a dividere con Rossini la gloria della rivoluzione musicale del XIX secolo, e che sarebbe stato un'altra stella quale Mayer, Päer, Generali, nel congiungere le soavi melodie della Scuola Italiana alle ricchezze della Scuola Alemanna, quasi anello di comunicazione tra la musica di Paisiello e Cimarosa e quella di Rossini.

Alunno ancora quando il Conservatorio dalla Pietà de'Turchini passò nell'edifizio di S. Sebastiano, in questo compose due *Messe* ed un *Dixit* per quattro voci a grande orchestra ed una *Sinfonia*, che furono universalmente gradite. Nè andarono fallite le speranze che di lui si concepirono, perchè presto manifestò le cognizioni che aveva acquistate, il profitto che nella musica avea fatto, ed il genio che lo animava, sviluppando sopra vasta scala tali pregi, nei due melodrammi *Alzira* ed *Ecuba*. Il primo fu rappresentato al Teatro Valle in Roma nel 1810, ove fu molto applaudito ed encomiato dagli intelligenti, non avendo allora il Manfroce che 19 anni (1). L'*Ecuba*, scritta pel Teatro S. Carlo in Napoli nel carnevale del 1813, ebbe successo di vero entusiasmo.

Considerato il Manfroce come abbiamo accennato quale anello di congiunzione fra Paisiello e Cimarosa per giugnere a Rossini, di cui devesi senza dubbio qualificare il precursoro, crediamo debito nell'interesse dell'arte di fare una breve disamina dell'*Alzira* e dell'*Ecuba*, che riuscirà sicuramente gradita ai cultori della musica, ed in pari tempo servirà per coloro che scrupolosamente intendessero scrivere una storia

(1) Quest'opera fu riprodotta in Napoli nel gennajo del 1819 per la beneficiata della signora Dardanelli, ed ebbe felice successo.

compiuta della musica del XIX secolo ed indicarne uno dei punti di partenza.

Nell'*Alzira* s'incomincia da una breve sinfonia, che direbbesi fatta alla maniera del Cimarosa suo antecessore, ma con pensieri più robusti, con un'istrumentazione più ricca e più armoniosa. La cavatina di *Alzira* nel 1.° atto si distingue per una freschezza d'idee quasi peregrine e per un *assolo* di violino sempre intrecciato col canto sì nell'andante che nella stretta, messo con delicatezza e buon gusto: e di già riportandoci ai tempi si ha non soltanto una novità nell'aver introdotto un assolo di un istrumento qualunque in un' opera teatrale, ma benanche un ardito tentativo che merita essere notato. Il duetto tra *Alzira e Gusmano* nello stesso atto primo è tutto sulla maniera che più tardi fu introdotta da Rossini, sì per forma come per cantilene e struttura di orchestrazione. Degno di osservazione è l'andante dell'aria di Zamoro *Ah! gran Dio che tai vedesti*, come pure la gentile stretta che subito siegue. La finezza e purità di queste melodie è ammirevole e sorprendente. Il finale del 2.° atto, composto di un sol tempo, non presenta niente di rilevante; pur nondimeno le voci sono benissimo introdotte, ed il primo pensiero che successivamente si ripete nelle parti principali e nelle masse corali, non può che produrre un sicuro effetto. Questo pezzo di musica ha anche il merito della brevità.

L'*Ecuba*, questa seconda opera del Manfroce, segna un gran progresso dopo l'*Alzira*. Incomincia con una grandiosa e severa sinfonia di forma sconosciuta in quel tempo. I *crescendo* che si dissero introdotti da Pietro Generali o da Rossini, debbonsi attribuire a Manfroco che li ha preceduti. Lo strumentale dell'*Ecuba* è armonioso, vigoroso, e non mai languido; gli accompagnamenti ben trovati, messi con gusto ed eleganza, e sempre adatti alla situazione; i pensieri nuovi e sentiti, e la parte vocale trattata sempre drammaticamente. Insomma il tutto riunito costituisce quel bello d'insieme che

necessariamente deve concorrere al compimento d'una grand'opera, che altro non è che una forma dell'arte musicale. Da questo punto può dirsi che parte il rivolgimento della musica teatrale italiana, poichè è pur da notarsi che da Manfroce l'orchestra fu portata numericamente quasi al suo totale, come ora trovasi, cioè primi e secondi *violini*, *viole* divise, *violoncelli*, *controbassi*, *traverso*, *flauto*, due *oboe*, due *clarinetti*, due *fagotti*, due *corni*, due *trombe*, due *tromboni tenori*, un *trombone*, *serpentone* e *timpani* (1). Quantunque l'*Ecuba* meriterebbe di essere tutta analizzata, noi per non andar troppo per le lunghe ci fermeremo brevemente alle cose principali e di qualche importanza. Meritano di essere notate l'*Introduzione* pel dialogo recitato tra Polissena e Teona, e pel serio pensiero istrumentale che l'accompagna; il coro in *do* terza minore tenori e bassi *Cessi alfin sì tremenda ruina;* l'aria di Ecuba in *mi* bemolle terza maggiore; il coro a quattro parti in *mi* terza maggiore, in dove è degno di maggiore rilevanza il primo pensiero, che con un'arditezza precocc ai tempi, incomincia sopra un accordo di 2ª e 4ª maggiore sulla quarta del tono discendente; il duetto dell'atto secondo tra Polissena ed Achille *Ambi avrem sino alla morte*, ammirevole per la delicatezza del suo andante; il quintetto e finale di questo medesimo atto in cui si nota un buon fraseggio melodico, ed alle parole *Là nel tempio omai si vada*, le parti principali sono bene intrecciate, come se fossero due soggetti riuniti vicendevolmente insieme (1). Nell'aria di *Ecuba* al secondo atto l'autore pensò introdurre l'arpa, che è maestrevolmente scritta, ma non molto

(1) Non si dimentichi che da noi s'intende sempre parlare della scuola di Napoli e degli immegliamenti che gli allievi da essa uscili apportarono all'arte, senza tener conto di quello che gli altri compositori avesser fatto nella Germania e nella Francia contemporaneamente, o anche prima del Manfroce.

(2) Rossini di questa frase musicale ha fatto la bellissima stretta del finale primo del *Barbiere di Siviglia*

adatta alla situazione scenica. L'atto terzo non è pari in merito, ed è meno bello dei due precedenti. La soavità de' pensieri, l'espressione delle melodie di queste due opere, la forza ed un nuovo impasto nelle armonie, la novità e robustezza dello strumentale, l'originalità delle forme, tutto insomma faceva presagire in lui un ingegno di primo ordine, un compositore in somma che, come dissi, sembrava destinato ad essere caposcuola nel rivolgimento della musica drammatica, se maggior vita gli fosse stata concessa.

Di queste due opere vi è ragion di credere che sieno poco conosciute, o da pochissimi ricordate appena; quindi sarebbe utile che fossero messe in evidenza pubblicandole per le stampe o almeno ridotte per canto e pianoforte, onde far vedere il vero posto che meritano di occupare nel dominio dell'arte, e mostrare al mondo musicale il progresso che i giovani della Scuola Napolitaoa hanno apportato alla musica teatrale, che da quel tempo cominciò a rilevarsi, e poi a mano a mano è salita al punto culminante ove ora ritrovasi.

Se a buon diritto si sono qui prodigati a Manfroce gli elogi che meritava, non però debbonsi tacere sul di lui conto alcune osservazioni, le quali dall'uomo intelligente debbono essere considerate non come dirette all'ingegno del compositore, bensì alla poca esperienza che nei primi anni della gioventù avea potuto acquistare ed alla mancanza di tempo per mettersi in possesso di tutti i segreti dell'arte dello scrivere e dell'estetica musicale. Il poco sviluppo dato agli andanti, le strette talvolta troppo abbondanti e con superflue ripetizioni, i finali e pezzi concertati non molto chiari nè bene svolti nei pensieri, e con una specie di confusione nell'intreccio delle voci coi cori, i quali talora fanno di accompagnamento all'orchestra; quest'orchestra contenente spesso la melodia, ed altre piccole mende, sarebbero al certo sparite a poco a poco dalle musiche del Manfroce, qualora egli avesse avuto il tempo di comporne altre. E questa assertiva non si prenda come troppo arrischiata: non sono i capolavori dei maestri

di alta rinomanza che si debbono paragonare con le musiche del Manfroce, ma le loro prime composizioni ; e ritrovando come queste quasi tutte debbono cedere a l'*Alzira* ed all'*Ecuba*, se ne deve necessariamente dedurre che se l'*Alzira* e l'*Ecuba* fossero state seguite da altre composizioni che si avrebbero avute da Manfroce, queste avrebbero pareggiato quelle dei grandi compositori venuti dopo, e fra questi avrebbe egli distinto posto.

Dopo l'immenso successo ottenuto in Roma nell' *Alzira*, ripatriandosi ritornò a prendere stanza in quel medesimo Collegio di S. Sebastiano del quale non avea cessato di essere alunno. La sua mal ferma salute incominciò a risentirsi sensibilmente. Egli, fiducioso di divenir qualche cosa di grande nell'arte, dedicava tutto il suo tempo all'applicazione ed allo studio camerale, invece di pensare seriamente a curarsi, come tutti lo consigliavano, e di vivere tranquillo, lontano affatto dalle emozioni di qualunque natura esse fossero state. Ma era scritta la fatale sentenza della sua prossima fine. Divorato dalla febbre dell'arte, prese impegno di scrivere un' opera seria pel Real Teatro di S. Carlo, che fu l'*Ecuba*. Il suo lavoro progrediva di pari passo col male che lo trascinava al sepolcro ; e quando i medici disperavano della sua guarigione , egli componeva gli ultimi pezzi di musica dell'opera, che poi venne rappresentata nel R. Teatro S. Carlo l'inverno del 1813. Il successo che n'ebbe fu di vero entusiasmo, e quasi in tutti i pezzi il pubblico voleva rivedere il maestro sul proscenio per applaudirlo e festeggiarlo. Più fortunato del Pergolesi, che non ebbe la consolazione di sentire eseguire il suo *Stabat*, le sue mancanti forze furono sufficienti per farlo assistere a replicate rappresentazioni della sua *Ecuba* e gustare l'inesplicabile diletto del trionfo non solo, ma anche di un premio straordinario: perocchè il Ministro dell'Interno e della Pubblica Istruzione Giuseppe Zurlo comunicava al Governo del Collegio che S. M. il Re aveva decretata una pensione al Manfroce da pagarsi dalla tesore-

ria della Real Casa, per farlo viaggiare nell'estero, onde si perfezionasse sempre più in quell'arte ove era sì gigantescamente esordito; pensione di cui non gli fu dato fruire, stante l'immatura morte che lo colpì. La Regina allora regnante Carolina Murat che assisteva alla rappresentazione dell'*Ecuba*, terminata che fu, mandò a complimentarlo e a fargli le sue sincere congratulazioni pel brillante successo ottenuto; e dovette realmente rimanere soddisfatta, perchè appena ebbe conoscenza che la salute del Manfroce era in pericolo, diede disposizione che si riunisse un consulto dei primi medici della capitale e si provvedesse a tutto il bisognevole onde venisse sollecitamente arrestato il male e curato con tutti i mezzi che l'arte salutare sapeva indicare opportuni, e tutto a di lei spese. Dai professori della facoltà medica, col celebre Cotugno alla testa, venne stabilito che andasse a respirare l'aere salubre e balsamica di Pozzuoli, come più mite ed idonea per le malattie pulmonari, o efficace almeno a diminuirne i patimenti. Disgraziatamente non ritrasse da quell'aere vantaggio alcuno; anzi perchè di troppo avanzato il male, più ardente si dichiarò la febbre che lo consumava, di modo che fu obbligato a ritornarsene subito in Napoli, recandosi nel Collegio di S. Sebastiano ch'egli considerava come la seconda sua casa paterna. Ivi, circondato da' suoi affettuosi compagni che tanto l'amavano, ed i quali poco tempo prima avevan diviso i suoi trionfi, quando coronato di entusiastici plausi si mostrava sulle scene di S. Carlo, mentre ora scorati e mesti attorno al suo letto di morte ricevevano gli ultimi suoi sospiri; se conforto alcuno poteva egli provare in que'supremi momenti, era certamente quello di vedersi attorniato da quei cari giovanetti, che tocchi dalla sua sventura a calde lagrime ne piangevano la prossima fine. Con molta rassegnazione e con una calma impossibile a descrivere, dando l'estremo addio a quegli addolorati compagni che in ginocchio attorno al suo letto oravano per lui, e ringraziandoli delle amorevoli cure prodigategli, in età di anni 23 non compiti finì sull'alba della vita i

suoi brevissimi giorni, e mentre appena avea cominciato a mostrare i primi pregi del suo ingegno. Giovanissimo tanto, avea pur varcato la soglia del tempio della gloria, ove in breve sarebbe divenuto immortale, come furono Pergolesi, Mozart, Weber, Bellini, veri genii musicali che nel più bel fiore dell'età furono infelicemente rapiti alle speranze, alla gloria delle nazioni ed all'arte dell'armonia. Il giorno 9 luglio 1813 ch'egli spirò, fu giorno di vero lutto per la città di Napoli, e la sua morte venne da tutti compianta (1). Gli alunni del Collegio, col segno del bruno al braccio, col dolore nel cuore e con la mestizia nel volto, guidati da maestri, rettore, vicerettore e governatori del luogo, l'accompagnarono all'ultima dimora. Fu sepolto nella stessa chiesa di S. Sebastiano, dopo celebrata solenne messa funebre, diretta dall'egregio suo primo maestro Giacomo Tritto, ed eseguita dai maestri e dagli alunni tutti del Collegio, non che dai più chiari professori di Napoli, che graziosamente vollero intervenire. E così doveva essere; poichè il nomo di Manfroce è rimasto congiunto a quelli di Pergolesi e di Bellini, come le tre stelle cadute precocemente dalla corona artistica che tanta gloria ha apportato all'Italia nostra (2).

(1) Dal sig. Alessandro Porrella vicerettore in quel tempo in San Sebastiano, e poi rettore in San Pietro a Majella, seppi i fatti circostanziati della malattia e morte del Manfroce da me descritti.

(2) Il Municipio di Palmi con lodevolissima deliberazione presa il 10 giugno 1855, volendo onorare in perpetuo la memoria del suo illustre concittadino, decretò che la strada così detta delle *Muraglie* insieme colla piazza contigua, venisse detta strada *Manfroce*: delicato pensiere, degno di lode non peritura per quel Municipio. Accennammo a suo luogo pari risoluzioni nelle rispettive di loro patrie per *Jommelli*, *Cimarosa*, *Piccinni*; ed intanto il Municipio di Napoli, che parecchi uomini illustri incomincia a ricordare con nuovi nomi ad alcune nostre strade, nella sua saggezza non pensò dare alle strade che menano al Collegio di Musica i nomi di *Pergolesi*, *Jommelli*, *Piccinni*, *Paisiello*, *Cimarosa*, *Bellini*, che tanto s'illustrarono nella scuola di quel Collegio. E pure il Municipio di Parigi, avanti a tutti

Manfroce era di giusta statura, di forme eleganti e di maniere prevenenti; non bello, ma piacevole; di color bruno; scintillanti gli occhi; vivace e piena di fuoco la fisonomia; di ebano e ricciuti i capelli; ameno nel conversare e di fino spirito; dotato d' una soave voce di baritono, cantava bene con molta passione e sentimento, il che lo rendeva carissimo alle donne, che amava troppo e dalle quali era con usura riamato; e chi sa se una soverchia reciproca condiscendenza non fosse stata una delle più forti cause per farlo scendere quasi imberbe nel sepolcro?

Siamo entrati in parecchi particolari sul conto di Manfroce, e specialmente sugli ultimi momenti di sua vita, che da niuno si trovano accennati; ma è d' uopo ricordare che chi ha scritta questa biografia fu ammesso nel Collegio di Musica quando erano scorsi appena pochi anni dalla morte di quel valente giovinetto, ed i superiori del Collegio, i maestri, molti alunni, lo ricordavano sempre, e tutte quelle circostanze narravano continuamente, pieni di rammarico, perchè mancato nei primordi della vita un compositore di tanto ingegno.

In quanto alle musiche da lui scritte, possiamo con pari certezza asserire che non ve ne sono altre, se non quelle che si trovano riportate all'elenco qui annesso. Si è veduto come Manfroce aveva per dimora la sua stanza nel Collegio, ed in quella è morto; quindi tutte le sue composizioni in quella stanza si trovavano, e di là passarono nell'Archivio. Posto anche che alcuna fosse stata data originalmente, a-

nella civiltà, che da più anni aveva decretato chiamarsi strada *Cherubini* quella vicina alla piazza *Louvais*, e l'altra che conduce al teatro della Grand'Opera chiamarsi strada *Rossini*, nell'apertura dei nuovi *Boulevards*, che dopo l'Arco della Stella menano a Passy, decretò altre undici strade in onoranza dei grandi Italiani *Galileo*, *Michelangelo*, *Raffaello*, *Lulli*, *Duronte*, *Pergolesi*, *Piccinni*, *Spontini*, *Cimorosa*, *Bellini*, *Donizzetti*..... E perchè non s'imita dai nostri Padri della Patria il buono ed il lodevole che si fa negli altri paesi?... ENCOMIO!... MERITO!!... e BIASIMO a chi spetta!!...

vrebbe potuto essere soltanto qualche cosetta leggiera quasi improvvisata, e della quale egli non credeva dover tenere conto. Ma le cantate *Piramo e Tisbe*, l'*Armida*, che diconsi rappresentate in San Carlo, la *Messa* ad otto parti reali e due orchestre, il *Miserere* a tre cori e le sei sinfonie che leggiamo riportate da altri biografi, non esistono, nè per tanti e tanti anni che si è avuto agio di praticare con tutti i condiscepoli del Manfroce, se ne è inteso far parola. Non vogliamo contrastare che avesse potuto comporre altri pezzi staccati, come *arie, duetti*, ec. ecc. Però se da noi che ci troviamo sul luogo ed in mezzo ad alcuni contemporanei del Manfroce interamente s'ignorano, non possiamo persuaderci poi come o da chi avesse potuto attingerne la notizia il coscienzioso autore della Biografia universale degli artisti. Si conosce per tradizione di aver egli composta la sola cantata *La Nascita d'Alcide*, per festeggiare l'anniversario di Napoleone I, eseguita dagli alunni del Collegio in corte, alla presenza del Re e della regina Carolina Murat (1); come ancora sussiste un duetto con cori sulle parole *Oggi più bella in cielo*.

(1) Il sig. De Bonifont, personaggio molto influente nella corte, che nella qualità di Direttore della Pubblica Istruzione reggeva anche le sorti del Real Collegio di Musica da che fu traslocato dalla Pietà de' Turchini in San Sebastiano, e ciò sino alla venuta di Zingarelli (1813), aveva ottenuto dal Re Gioacchino Murat il decreto 7 novembre 1811 col quale gli alunni del Collegio di Musica venivano esentati dalla leva militare (vedi pagina 58), e più avevano come incoraggiamento il privilegio di potere intervenire due volte in ogni anno nel Real Palagio per dare accademie vocali e strumentali alla presenza de' sovrani, che rimuneravano i più valenti giovani con ricchi donativi e gratificazioni pecuniarie.

Composizioni di Nicola Antonio Manfroce esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1.° *Alzira*, opera seria in due atti. Roma Teatro Valle 1810.
2.° *Ecuba*, opera tragica in tre atti. Napoli Teatro S. Carlo 1813.
3.° Messa per quattro voci con orchestra in *re* terza maggiore.
4.° Altra id. in *fa* terza minore.
5.° *Dixit* per quattro voci con orchestra in *re* terza maggiore.
6.° Sinfonia a grande orchestra in *do* terza maggiore.
7.° *Oggi più bella in cielo*, duetto per due tenori con coro ed accompagnamento di violini, viola e basso.

SAVERIO MERCADANTE (1)

Sebbene io mi fossi imposto l'obbligo di fare pel compositori viventi non altro che una semplice esposizione dei fatti, senza entrare nel merito nè far disamina delle loro produzioni, pure è mestieri ch'io faccia eccezione di Mercadante per più ragioni: primieramente perchè egli chiude il ciclo dei grandi compositori usciti dal Conservatorio della Pietà dei Turchini, è l'ultimo di essi, e quindi si congiunge più al passato che al presente; e poi perchè è tanta in me la venerazione e l'affetto al gran maestro, ch'io non so resistere alla tentazione di consacrargli, siccome omaggio, poca parte

(1) L'egregio signor Raffaele Colucci, che con tanta accuratezza scrisse una biografia di Mercadante, ci ha somministrato gran materiale per la presente, e per l'esattezza delle sue notizie abbiamo veduto non poter far niente di meglio che riportare in molti punti letteralmente quanto al proposito egli scrisse.

delle mie fatiche, confessando pur volentieri d'avere oltrepassato quel limite che nel principio segnai al mio lavoro.

Nacque Saverio Mercadante in Napoli nel 1797, da Giuseppe e Rosa Biù di Altamura. Siccome mostrava fin dalla sua prima età grande inclinazione alla musica, si decisero i suoi di farlo entrare nel Collegio della Pietà de' Turchini, e ciò avvenne nel 1808, quando contava l'undecimo anno di età. Dopo essersi istruito negli elementi, lettura musicale e solfeggio, si dedicò allo studio del violino, e progredì talmente nella classe di questo strumento, che in breve tempo, contando appena quindici anni, divenne *solista* e concertatore d'orchestra, ufficio assegnato al primo alunno maestrino per la parte strumentale. Scrisse per violino nella sua prima giovinezza svariatissima musica, che di buon'ora pubblicò in Napoli. In questo periodo di tempo si occupava a studiare ancora *Partimenti* e *Contrapunto* con Giovanni Furno e Giacomo Tritto. Dopo qualche anno passò sotto la direzione dello Zingarelli, nel che l'imitarono ancora altri allievi del Collegio della classe di composizione. Zingarelli sposò per Mercadante tale affetto e lo guidò con tanta cura e benevolenza nello studio della composizione, ch'ei non potè non trarne gran profitto, ed in breve non solo diede i più favorevoli saggi del suo progresso, ma lasciò intravedere ancora quello che un giorno sarebbe divenuto nell'arte.

Un bel mattino nella primavera del 1815 Gioacchino Rossini si recò a visitare il Collegio di musica, ove fu ricevuto festevolmente da quella schiera di giovani alunni, i quali desideravano conoscere lui già grande fra i grandi. In mezzo ad un giovanile entusiasmo ed a prolungato batter di mani fu condotto al posto destinatogli nella Sala dei concerti, alla porta della quale andò a riceverlo Zingarelli alla testa dei maestri tutti del luogo, colà congregati per tributargli onore. A bella posta si era preparata un'accademia vocale ed istrumentale perchè il Collegio potesse onorarlo degnamente nei suoi mezzi. Tra i pezzi strumentali v'erano due sinfonie

piene di spontanee melodie, di un regolare andamento, adorne di bei coloriti, che produssero grande effetto, e più che una promessa, erano un fatto splendido e consolante per l'avvenire del giovine autore, il quale era nè più nè meno che Saverio Mercadante. Rossini ne rimase contentissimo, l'applaudì, volle conoscerlo, l'abbracciò con effusione di cuore, e voltosi a Zingarelli che gli stava vicino, « caro maestro, » gli disse stringendogli la mano, « vi faccio i miei complimenti « per questo vostro caro allievo. Le sue due composizioni mi « danno seriamente a pensare, e vedo bene che i vostri alun- « ni cominciano dove noi terminiamo (1) ». Queste due sinfonie furono un bel saggio del grande ingegno dell'allievo e delle cure del suo istitutore. Dopo scrisse altre *sinfonie*, pezzi per diversi strumenti, *quartetti*, *concertoni*, ed una *messa* per quattro voci e grande orchestra, che eseguita dai suoi compagni del Collegio nelle diverse chiese di Napoli, ottenne bellissimo effetto e piacque a tutti.

Incoraggiato Mercadante dalle autorevoli parole di Rossini, continuò con più fervore i suoi studii, nei quali fece rapidissimi progressi, e ne diede la prima prova scrivendo la musica per l'esame della scuola di ballo che riscosse generale approvazione nel Real Teatro del Fondo. Quasi nello stesso tempo (1818) scrisse una Cantata in onore dell'ex Re Carlo IV di Spagna, venuto allora in Napoli, ed il buon successo avutone gli fece concedere in premio il potere scrivere una grande opera seria pel Real Teatro S. Carlo: questa fu *L'Apoteosi d'Ercole*, con parole di Giovanni Schmidt, andata in iscena nella sera di gala del 12 gennaio 1819, che ebbe uno splendido e clamoroso risultato. Tutta l'opera venne applaudita dalla *sinfonia* sino all'*aria finale*, e nell'insieme produsse uno di quei *fanatismi teatrali* che è più fa-

(1) Rossini in quel tempo non aveva ancora composto l'*Otello*, nè il *Barbiere*, nè la *Donna del Lago*, nè *Maometto II*, nè *Mosè*, nè la *Semiramide*, nè *Guglielmo Tell*.

cile immaginare che descrivere. A preferenza tra tutti i pezzi piacque un terzetto tra *soprano*, *contralto* e *tenore*, modellato su quello del *Ricciardo e Zoraide* di Rossini, che terminava con una *cabaletta* della più gran semplicità e del più sorprendente effetto, sulle parole: *Non sempre ride amore*, *D'un amatore ai danni*, *Sovente i nostri affanni Lo destano a pietà;* che in pochi giorni, passata nel dominio pubblico, divenne popolare e si ripeteva per le strade e fin nelle bettole di Napoli.

Nell'anno appresso 1820 diede al Teatro Nuovo l'opera semiseria *Violenza e Costanza*, che nella debita proporzione ebbe pure lo stesso fortunatissimo incontro che l'*Apoteosi*. Una terza, la cui riuscita sorpassò ancora le due prime, fu l'*Anacreonte in Samo*, che scrisse al volgere di quell'anno 1820, pel Teatro S. Carlo. E però divulgatasi la sua fama, venne chiamato in Roma, ove compose pel Teatro Argentina il dramma *Scipione in Cartagine*, ch'ebbe gran successo, e fu l'opera, come suol dirsi, della stagione; invitato poi dall'impresario di Bologna, scrisse per quel Teatro Comunale la *Maria Stuart* ch'ebbe poca fortuna.

L'opera però che doveva collocarlo sulla scranna di gran maestro, fu l'*Elisa e Claudio* composta per la Scala di Milano, dove la spontaneità delle melodie messe bellamente, l'accurata tessitura dei pezzi, ed un'elegante strumentazione piena di brio e di vivacità, specialmente nei parlanti trattati con isveltezza, con maestria e con bell'effetto, produssero il più felice risultato, ch'egli stesso era lungi dall'aspettare. Furono esecutori Lablache, e Donzelli, la Belocchi, Schira e De Grecis buffo comico. Quest'opera, quantunque da molti anni non più riprodotta, pure è stimata ed apprezzata come una tra le più belle del Mercadante, e particolarmente nella Germania ed in Francia (ove è ancor chiamato l'autore dell'*Elisa e Claudio*) ebbe tale splendido incontro, che i giornali di quel tempo parlavano di un rivale già trovato a Rossini. Essa con le altre due sopraddette fu scritta nel 1821.

Dopo, per la stessa città, scrisse nel corso del 1822 *Il Posto Abbandonato*, *Adele ed Emerico* ed *Amleto*, le quali non ebbero il successo delle altre. Ritornato in Napoli, diede in S. Carlo *Gli Sciti*, e poi in Mantova *Alfonso ed Elisa*, che riuscirono entrambe di poco gradimento, ma nondimeno non gl'impedirono di scrivere per Torino la *Didone Abbandonata*, clamorosamente applaudita, e che fu seguita dall'opera *Costanza ed Almerisca*, fatta rappresentare di poi nel S. Carlo di Napoli nel 1823, con poca simpatia del pubblico. Recatosi in Roma, scrisse nello stesso anno *Gli amici di Siracusa*, opera che incontrò l'universale favore.

Del resto la fortuna sembrava arridere al Mercadante, perchè da un anno Rossini avea lasciato l'Italia per istabilirsi a Parigi, Morlacchi si era già convenientemente istallato in Dresda, e gli altri compositori italiani erano invecchiati, per modo che il pubblico non volea più saperne delle loro fantasie sfruttate. Chiamato in Venezia, scrisse l'*Andronica* (1823) che non piacque. Richiamato a Torino, scrisse nel 1824 *Nictori* che ebbe grata accoglienza. Invitato a comporre pel Teatro Imperiale di Vienna, ivi giunto nel giugno del 1824 esordì con l'*Elisa e Claudio* che piacque sino al fanatismo; poi compose espressamente per quel teatro italiano *Doriliee*, opera in due atti, *Le Nozze di Telemaco ed Antiope* dramma lirico, ed *Il Podestà di Burgos*, ossia *Il Signore del Villaggio*, e meno quest'ultimo lavoro che piacque, la critica di quel tempo si mostrò severa per tutti gli altri, i quali disse scritti troppo indiligentemente, il che non poteva piacere certamente ai Tedeschi, cui la diligenza è vanto sovra ogni altra cosa: passavano adunque inosservati quei lavori, senza lode e senza biasimo. Ritornato in Roma, scrisse *Il Geloso Ravveduto*, ed in Napoli l'*Ipermestra* nel 1824, che più che piacere alla generalità, ottennero solo l'approvazione degl'intendenti dell'arte. Poi compose per Venezia nel 1826 *Erode*, ossia *Marianna*, che poco venne pregiata; ma l'opera che nell'anno stesso e nella medesima città seppe destare un

vero entusiasmo, fu la *Donna Caritea*, la quale per moltissimi anni ottenne lo stesso favorevole incontro in tutti i teatri della Penisola.

In questo tempo l'impresario del teatro italiano di Madrid scritturò Mercadante per sette anni, con l'assegno di duemila colonnati, a condizione però che dovesse scrivergli due opere in ogni anno; ma un tal contratto non ebbe la sua piena esecuzione per ragioni tutte estranee a quelle dell'arte. In sul finire di quest'anno ritornò a Torino, ove fece rappresentare l'*Ezio*, che ebbe non prospera riuscita. Nella primavera del 1827 scrisse *Il Montanaro* per la Scala di Milano, e di là ritornò in Ispagna. Dimorò qualche tempo in Madrid, e ivi fece rappresentare alcune delle sue opere scritte in Italia; quindi compose espressamente pel teatro di quella capitale, detto del Principe, i *Due Figaro* nel 1827 e *Francesca da Rimini* nel 1828. Nello stesso anno recatosi in Lisbona, scrisse per quel teatro San Carlo l'*Adriano in Siria*. Passato in Cadice nella primavera del 1829, vi diede l'opera buffa che portava per titolo *La Rappresaglia*, e la farsa il *Don Chisciotte*, il successo delle quali fu brillantissimo. Intraprese di poi un viaggio in Italia per raggranellare un numero di artisti sufficiente a formare una compagnia pel teatro di Cadice. Ritornato a Madrid, prese la direzione della musica di quel teatro italiano; e recatosi di bel nuovo a Lisbona, vi compose nello stesso anno 1829 *La Testa di Bronzo* e la *Gabriella de Vergy* che piacquero entrambe.

In quel tempo un sapiente critico francese in un suo passionato articolo intorno a Mercadante lo taccio di *pochezza d'ingegno*, ed a prova del suo assunto addusse il silenzio del compositore durante il suo soggiorno in Ispagna, dichiarando il suo *splendore passato una meteora fuggitiva*. In risposta non è necessario dire altro se non che la pruova è poco esatta, avendo noi veduto che Mercadante non restò inoperosa nei due anni che soggiornò nella Penisola Iberica, perchè compose sei opere ed una farsa, che tutte, qual più qual

meno, ebbero felice successo. Il fortunato errore del critico però valse alquanto a scuotere l'orgoglio del compositore, a svegliare il suo amor proprio, a tal punto che messo a tortura il suo fervido ingegno, cominciò a ritrovare quella maniera che doveva individualizzarlo, e quelle forme artistiche che dovevano dare alla sua musica una fisonomia tutta propria. Infatti dopo tal tempo Mercadante smesse quella prima maniera di comporre, la quale pur troppo sapeva del Rossini in tutti gli scrittori sorti dopo che prepoteva sul gusto quel gran colosso dell'arte: la spontanea tendenza dei giovani ingegni era di modellarsi sull'arditezza e sulle novità del grande innovatore. Però molti fecero senno, e lasciato il seguitar lui, che per troppa grandezza non poteva esser mai raggiunto, tentarono aver carattere proprio. Così fece Bellini, così cercò di far Mercadante, ed a tale giusta tendenza devesi la sua nuova maniera larga e robusta nell'armonizzare, l'energico movimento dato alle passioni nei suoi recitativi, e quella forte impronta generale della sua musica che fece di lui lo scrittore privilegiato di alcune azioni riguardanti un periodo speciale della storia. Ed a sostenere adeguatamente le sue virili concezioni ed incarnare le sue potenti idee musicali, seppe adottare forme orchestrali robuste, nutritissime di suoni marziali, quali addicevansi ai soggetti eminentemente eroici che egli aveva impreso a trattare.

È pur dispiacevole cosa vedere alcuni *dottoroni* di oltremonti scagliarsi contro i compositori italiani, i quali ad onta della critica ingiusta occupano un bel posto nell'arte; mentre che i grandi compositori francesi ed alemanni sono altamente apprezzati e stimati tra noi, ed anzi sono studiati ed ammirati, senza che si cerchi mai di denigrarli, perchè tutti gl'italiani di sano giudizio, e senza idee viziate e preconcette, con Rossini a capo, non riconoscono che due sorte di musica, com'egli stesso diceva, *la buona che amano, e la cattiva che detestano*. In ultimo, chi non ebbe potenza d'ingegno e

fantasia bastevole a comporre *sessanta* opere teatrali ed altra infinità di svariatissima musica, pare che non abbia buon diritto a qualificare Mercadante *uomo di poco ingegno, e che se ha avuto qualche splendore, questo dee considerarsi come meteora fuggitiva*. Conchiudiamo questo periodo, per ritornare al nostro assunto, con un motto che adoperano spesso i Francesi: *La critique c'est facile; faire c'est difficile...*

Tanti bei successi conseguiti dal Mercadante in tutte le città d'Italia e in Ispagna e Portogallo, invogliarono i Napolitani a rivederlo in patria; e fu nel 1830 che l'impresario Domenico Barbaja lo impegnò a scrivere una grande opera pel teatro San Carlo. Questa fu *Zaira*, tratta dalla tragedia di Voltaire, stata già ridotta a dramma teatrale da Felice Romani e posta in musica dal Bellini per l'apertura del nuovo ducal Teatro di Parma, ove non ottenne però dal pubblico il favore che il Catanese si aspettava. Mercadante invece fu più fortunato, e l'opera sua ebbe piuttosto buona accoglienza nell'agosto del 1831. Nello stesso anno si recò a Torino, ove scrisse l'opera *I Normanni a Parigi* che piacque immensamente, ed in cui segnò il principio della sua seconda maniera che più tardi sviluppò in più ampie proporzioni. Nel 1832 per la Scala di Milano compose il dramma *Ismalia*, ossia *Amore e Morte*, il cui successo fu contrastato. Verso questo tempo, per la morte del maestro Pietro Generali restò vacante il posto di Maestro di Cappella della Cattedrale di Novara. Mercadante vi si presentò per occuparlo, e l'ottenne nella fine del 1832 o principio del 1833. In questo anno stesso scrisse per Milano *Il Conte di Essex* che non ebbe buon incontro, e nel 1834 *Uggero il Danese* in Bergamo e *Francesca Donato* in Torino. Invitato poi da Rossini, che dirigeva il Teatro Italiano in Parigi, a comporre un'opera, come prima avea fatto con Bellini e Donizetti, recatosi colà vi scrisse nel 1836 i *Briganti*, dal dramma di Schiller, che ebbero un successo di stima. Richiamato in Milano, scrisse per l'Imperial Teatro della Scala il *Giuramento*, dramma lirico

in quattro atti cavato dall'*Angelo Tiranno di Padova* di Vittorio Hugo.

Quest'opera ebbe uno stupendo e splendido incontro, ed è considerata come una delle più belle gemme della corona artistica del Mercadante. In essa può dirsi determinato il suo nuovo modo di comporre tutto drammatico, con istudiato lavorio d'orchestra, con diverse forme sì nella tessitura che nell'impasto delle voci nei pezzi d'insieme. Eliminati in buona parte i ritornelli avanti il pezzo di musica che condannavano il povero cantante a fare le moine di un soliloquio prima di cominciare a cantare, poste da banda molte cadenze convenzionali, abbreviata di molto la durata dei pezzi di musica, ingranditi quelli *concertati*, e dando ai *finali* novello andamento e sviluppo, Mercadante arrecò nel *Giuramento* una riforma al teatro drammatico musicale, la quale poi continuò nel *Bravo* che diede nella stessa Milano l'anno appresso 1838, e che pure ebbe un gran successo, forse non minore di quello del *Giuramento*. Il *Bravo*, nel quale l'autore venne coronato sulle scene, fu rappresentato per circa quaranta sere senza interruzione alcuna; nè tal successo fu disdetto nel processo di moltissimi anni ed in molti teatri d'Italia e altrove.

In Milano nello stesso anno 1838 diede *La Gioventù di Errico IV*. Immediatamente dopo chiamato in Venezia, vi compose l'*Emma di Antiochia* e *Le due Illustri Rivali* (1838). In quest'ultima Mercadante si trasformò interamente, adoperando maggiore energia e stile più elevato nella sua musica, per modo che pigliò posto fra i più illustri compositori del tempo. Egli la compose in una ben dispiacevole circostanza, perchè affetto di ottalmia acuta, era minacciato di perdere interamente la vista; ma della disgrazia che parea volesse colpire l'illustre maestro si verificò per allora parte soltanto: egli perdè un occhio solo. Il grande artista trovò un qualche sollievo alla sua sventura nei trionfi che ottenne in appresso colle sue successive opere teatrali. Pre-

gato da Barbaja a comporre una nuova opera per S. Carlo nel carnevale del 1839, ne accettò l'incarico a condizione di non recarsi in Napoli, perchè anteriori impegni lo chiamavano altrove. Delegò anche a me, come avea fatto col *Giuramento*, l'incarico di concertare e mettere in iscena la novella opera scritta espressamente per Napoli, col titolo *Elena da Feltre*, ch'ebbe buon successo.

Nel 1840 scrisse *La Vestale* per San Carlo, e non potendo venire di persona a metterla in iscena per gli obblighi che lo legavano in Novara, fu per la terza volta anche a me affidata una tale onorevole incumbenza. Quest'opera, che è fra i capolavori del Mercadante, è pel suo soggetto una delle tante di quel genere omogeneo all'indole dell'autore, pel quale veramente egli prese nell'arte quel posto eminente che occupa a buon diritto. E davvero nei soggetti tolti alla storia romana il Mercadante trova il largo campo in che solo sa spaziare la sua fantasia feconda e gagliarda. Egli pare che vegga con una sorprendente lucidezza quei severi costumi, quei virili sentimenti, quelle robuste abitudini, le quali fecero del popolo romano il maggiore dei popoli, e che per tanti secoli seppero dargli forza a conquistare e reggere il mondo intero. La *Vestale* accoppia all'eleganza e novità delle melodie, la forbitezza e la robustezza dell'orchestrazione, e quella impronta caratteristica, quel colorito generale Mercadantesco della musica, per cui s'ingenera nell'animo dell'uditore un energico e grandioso sentimento quale soltanto può generarlo negli animi nostri una geniale rappresentazione delle grandi geste dei nostri padri. Il successo di quest'opera fu veramente colossale, ed il pubblico non mai si stancò di udirla; tanto che ancora, ogni qual volta si rappresenta nei diversi teatri italiani e stranieri, riscuote sempre unanimi e clamorosi applausi.

Nello stesso anno 1840 scrisse per Venezia *La Solitaria delle Asturie*, e dopo si recò in Napoli ad occupare il posto lasciato dal suo maestro Zingarelli (defunto) di Direttore del Collegio di Musica, per continuare col suo nome il lustro

di quella insigne scuola, e coll'opera sua l'opera dei sommi suoi predecessori. Ma su di ciò ricordiamo esserci a lungo intrattenuti nella prima parte di questo *Cenno Storico* (1).

Nel 1841 scrisse per San Carlo *Il Proscritto*, nel 1842 *Il Reggente* per Torino, e ritornato in Napoli anche per San Carlo compose nel 1845 *Il Vascello di Gama*, che ebbe poco successo, meno alcuni pezzi che vennero molto applauditi. Nel corso di questo stesso anno compose pel Teatro Nuovo l'opera semiseria *Eleonora*, che ottenne applausi universali ed unanimi, siccome venticinque anni prima, anno per anno, giorno per giorno, era avvenuto all'altra opera sua intitolata *Violenza e Costanza*.

Ma eccoci all'epoca culminante per Mercadante, il 1846, quando compose per San Carlo gli *Orazii e Curiazii*. Questa sublime produzione, che certo non andrà dimenticata nella storia dell'arte, può forse dirsi più maestosa della *Vestale*, perchè più eroico il soggetto, più largamente tratteggiato, e sviluppato con interesse crescente sino alla catastrofe. Quest'opera adunque fu ricevuta con tanto deciso trasporto dal pubblico napolitano, che sarebbe assunto difficilissimo il voler fare un quadro esatto dell'effetto che produsse, delle ovazioni ricevute dal maestro, e dell'utile arrecato all'impresario nei sei mesi che senza interruzione alcuna venne rappresentata nel Real Teatro San Carlo. In quest'opera, grandiosa e solenne al pari del soggetto trattato, Mercadante si rivela artista geniale e profondo nel suo sapere musicale. Egli è spazioso, immenso, imponente nei *finali* e pezzi *concertati*, robusto e concitato nei *cori* come quei Romani dei quali ritrasse le ardenti passioni, affettuoso nelle *arie* e nei *duetti* abbenchè di carattere diverso, pieno di sentimento religioso nella *scena* del Sommo Sacerdote e nel *coro* de'suoi seguaci, tenero e passionato nella *preghiera* di Camilla, straziante nel *duetto* fra questa ed il fratello Orazio. Chi non comprende

(1) Vedi pag. 68 e pag. 72.

che sono i figli dei sette colli quelli che con ferocia giurano per gli Dei, per Roma, per la patria, di vincere o morire?... Quanta verità, quanto orgoglio, quanta fierezza in questo giuramento, che sarebbe il primo nell'arte, se diciassette anni prima non avesse immutabilmente occupato il posto culminante l'altro del *Guglielmo Tell!* Egli fu sublime in questo colossale lavoro, e tanto sorprendente effetto produsse sull'animo dei Napolitani, che tutti dicevano: « Mercadante non dovrebbe « comporre più; dovrebbe finire cogli *Orazii* la sua carriera « teatrale, perchè finirebbe circondato dalla più risplendente « aureola della sua gloria, e si riposerebbe sopra una co- « rona di allori che non si appassirebbe giammai ». Ma non anticipiamo i giudizii, e vedremo se avevano ragione o pur no quelli che pretendevano Mercadante dover terminare la sua carriera teatrale cogli *Orazii e Curiazi* (1).

Per buona sorte avviene che nella procellosa carriera teatrale si guarda al complesso, ed un pieno successo covre dieci *fiaschi* precedenti, anzi estolle di dieci gradi il nome dell'autore (2). « Così per limitarci alla sola Napoli, l'indicibil trionfo degli *Orazii e Curiazii* riscattò parecchi insuccessi precedenti, come l'altro più entusiastico della *Virginia* ha conferito parte del suo splendore a partizioni anteriori coronate da esito di gran lunga più modesto, facendole rifulgere altresì quali gemme, benchè secondarie, nel serto del gran maestro. »

(1) I critici di quel tempo accusavano la musica degli *Orazii* di troppo strepito e di troppa sonorità, specialmente nell'impasto degli strumenti di ottone, nelle masse corali, nelle bande, e nell'unione fragorosa di queste coll'orchestra: ma se non avessero dimenticato essere l'alto concetto del maestro quello di rappresentare un popolo di eroi, che forse fu il solo che aveva il diritto di dirsi *Popolo Sovrano*, avrebbero trovato giustificato quel lusso di sonorità, non volendoglisi in alcun modo perdonare quell'abuso di strumentale che qualifica la sua maniera.

(2) Questo sentimento si sentiva spesso ripetere da Donizetti.

Partito per Milano nel 1847, vi scrisse per la Scala *La Schiava Saracena*, che a causa dei torbidi politici non si potè mai colà rappresentare, cosa ch'ebbe effetto di poi e con buon successo nel 1850 al Teatro San Carlo in Napoli, ove anche scrisse la *Medea*, la *Statira* e la *Virginia* nel 1851. La prima, quantunque non avesse ottenuto molto incontro, pure venne encomiata, perchè era dottamente scritta, e molti pezzi di quest'opera si cantano ancora e formano la delizia di parecchie società musicali di Napoli. Della terza, la *Virginia*, per i tempi che allora correvano non si permise la rappresentazione. L'autore, piegando il capo a malincuore alla forza maggiore, colla calma della rassegnazione nel viso, e con un certo dispetto nel cuore, conservò gelosamente questa *partitura* per la quale egli aveva una speciale predilezione; e quando molti gliene dimandavano e gli parlavano della sua *Virginia*, egli sorridendo rispondeva: « Essa dorme ben chiusa in una foderetta, e perciò non « ha bisogno di mangiare. Lasciamola dormire, che certo « non dormirà il sonno eterno. Quando in tempi migliori « si sveglierà, il pubblico vedrà allora se meritava l'oblio. » Ma di essa discorreremo a suo tempo. Compose poi nel 1852 la *Violetta* pel Teatro Nuovo, che ottenne clamoroso successo, e rappresentatasi per tutta quella stagione teatrale, il pubblico non si saziava di riudirla e di applaudirla freneticamente.

« È consolante vedere, » come a ragione dice il Colucci (1), « in una vita di artista questa non interrotta seguela di opere, e tante città capitali e tanti teatri illustri che si disputano un compositore; fatto che comincia a divenir un poco insolito per l'epoca che corre, e lo diverrà ancora più, specialmente se i nostri concittadini continuano nella deplorabile china in che si sono immessi di non curare l'lo-

(1) Vedi il giornale *La Scena* di Venezia, 19 settembre 1867, Biografia di Mercadante.

ro, e tenere in vece lo sguardo ansiosamente intento verso lo straniero, aspettandone le ben modeste largizioni. All'epoca in cui fiorivano Mercadante ed altri sommi, si era meno italiani, in chiacchiere, ma lo si era di più, nei fatti; dalle Alpi al Capo Lilibeo si acclamava meno a questo od a quello, si declamava meno contro questo o contro quello, fautori o nemici creduti dell'Italia che fossero. Ma i teatri tributavano plausi incessanti a Rossini, Bellini, Donizetti, Pacini, ed al nostro autore, mentre che i lettori domandavano con avidità le novelle pubblicazioni di Monti e di Foscolo, di Manzoni e di Grossi. Oggidì in cui siamo rigenerati, applaudiamo in vece da idrofobi a musiche, o a dir meglio a spettacoli che poco gustiamo, ed ancor meno comprendiamo, ma che hanno il gran requisito di venirci imposti dalla moda dittatoriale di Parigi o di Berlino; e non curiamo di spendere i venti od i trenta franchi per acquistare i primi *I Miserabili* od *I Lavoratori del mare*, mentre che rivolgiamo uno sguardo compassionevole sui nostri maestri ed i nostri scrittori. Ci risponderà, ne siam certi, qualcheduno dei tanti italianissimi, adoratore di tutto ciò ch'è straniero, ch'è oltre Alpe che ora trovasi il sublime, e che noi siamo caduti ben giù; ma anche allora fiorivano Weber, Walter-Scott e Goethe, e se noi calpestiamo le proprie piante, non possiamo ottenere che esse dieno peregrini frutti e s'inalzino rigogliose ».

Nell'anno 1862 si apre una lagrimevole scena, il più commovente e triste periodo della vita del Mercadante. Egli soccombe alla maggiore delle sventure: la facoltà del vedere si spegne in lui, e perde ancora l'altro occhio, senza speranza alcuna di rimirare la luce. Tutto il paese fu commosso per sì tristo avvenimento. Non vi fu tra i Napolitani chi restasse indifferente all'annunzio di tanta sventura avvenuta al gran maestro, al Direttore del Conservatorio a cui stanno legate tante e tante glorie, e le più belle tradizioni della nostra famosa scuola, rappresentata solo da lui, dal suo gran no-

me e dal suo profondo sapere. Tutto è perduto pel povero cieco: afflitto, assalito dalla noia ingenerata dalle tenebre, appena riceve un qualche lontano sollievo nell'ascoltare gli affettuosi accenti dei suoi più cari. Ma il venerando vegliardo dopo mesi e mesi di dolori e di acerbi patimenti, calmati i primi impeti di desolazione, comincia a poco a poco a rincorarsi: la passione dell'arte subentra nella sua grande anima; il suo spirito si rianima a poco à poco; la sua fantasia si sveglia da quel funesto letargo che per buona pezza l'aveva prostrato ed avvilito; egli vittorioso ritorna all'arte, solo elemento della sua esistenza, ritorna al suo Collegio, ai suoi alunni, ritorna alla musica, ed in essa trova il solo sollievo alla sua sventura; e trasportandosi nel campo dell'immaginazione, sceglie fra i suoi cari alunni del Collegio quelli che crede più idonei ed abili a comprenderlo, e non iscrive più, perchè non può farlo, ma detta la musica. Da prima detta una gran sinfonia che intitola *Il Lamento del Bardo.*

Essa non è che l'espressione del suo dolore pel suo novello stato di sofferenza, ed in questo tristo e grandioso componimento dipinge se stesso, lo stato angoscioso dell'anima sua, ed il fisso pensiero del suo vero infortunio: a vicenda si rappresenta ora dolente, ora pacato e rassegnato, poi straziato, disperato, furente: egli esprime queste diverse passioni con una patetica frase che svolge in varii modi, e con isvariate modulazioni ne ha formato un *largo* sublime: a questo succede un allegro agitato che viene a tratti interrotto dall'idea dominante esprimente angoscia e dolore: finalmente con bella immagine poetica rivela la speranza, abbenchè lontana, resa più forte ed imperante in lui, di potere un giorno uscire dalle tenebre in che si avvolge, per rivedere quella luce ch'è la vera immagine dell'anima di un grande artista, e queste forti e svariate passioni vengono espresse nella stretta di un ammirevole e sorprendente effetto. Tutti quelli che intesero l'esecuzione di questo pezzo nelle sale del Collegio di Musica non poterono non commuo-

versi nel vedere di quanto piacere e contento veniva invaso il gran maestro nel sentire eseguire da quegli alunni il suo lavoro con incredibile finitezza di tinte e squisitezza di sentimento, tanto che sembravano immedesimarsi quei cari giovanetti nelle stesse passioni che animavano il loro Direttore quando componeva un tal pezzo, che può dirsi un vero poema di straziante dolore, e che non si può sentire senza provare le più forti commozioni e proromper poi in applausi frenetici, entusiastici. Quanta valentia, quanta sapienza musicale è bisognata al grande artista nell'ideare e disporre accuratamente le parti a tutti gli strumenti per ricavarne i bramati e begli effetti! Meglio non si può far rilevare tanta difficoltà che ripetendo le sue medesime parole: « Sono maravigliato « io stesso pensando come in questo stato son potuto riu- « scire a dettare una sinfonia e disporla a grande orchestra « senza aver commesso un solo errore ».

Da quel tempo fin oggi sono ormai otto tristissimi anni decorsi, ch'egli detta tutt'i giorni musica ai suoi allievi, ai quali con un tale esercizio dà le più sublimi lezioni di composizione, del suo modo di concepire, di fare, di orchestrare, insomma insegna loro l'arte di divenir maestri; perchè nell'atto che essi scrivono le note da lui dettate, meditano come queste son messe, con che parsimonia distribuite ed architettate, come condotte le frasi, come sviluppati i pensieri, come questi armonizzati, come calcolati gli effetti, con quale eleganza di fraseggiatura, per ottenere poi quegli stupendi risultati ch'egli sa ritrovare nella sua musica. Questo fatto, da cui risulta un modo d'insegnare immensamente profittevole, smentisce la perfidia de' suoi detrattori, che pretesero Mercadante cieco essere impossibilitato a dirigere le sorti del Collegio di Musica. « Egli ad onta delle sue sventure, dello stato miserevole in cui è ridotto, non vi ha giorno che non si rechi al Collegio, non v'ha giorno che non attenda al suo ufficio, non v'ha giorno che il Collegio non senta il suo Direttore essere vivo, operante, vi-

vificatore della nostra scuola musicale. Per la qual cosa egli, amantissimo degli alunni suoi che dirige siccome figliuoli, dell'Istituto ch'è tutto il suo mondo; tutto il conforto dell'anima sua, non è a dire di quanto amore sia riamato, di quanta riconoscenza gli alunni siccome a padre amorosissimo gli confortino il cammino doloroso della vita. Nè diverso è il sentimento di venerazione e di affetto che gli vieve professato fuori il Collegio, dal pubblico che sa onorarlo ovunque gli venga fatto d'incontrarlo. »

Onoro sia reso sempre al gran maestro, che grande nella buona fortuna, seppe esser grande ancora nell'avversa, nè depose mai l'amore all'arte e il gran bisogno di produrre, al qual fine seppe inventare mezzi nuovi, e cosa strana, dettar musica, il che può solo intendere chi nell'arte dei suoni non è assolutamente profano. Altiero ed orgoglioso quasi di questa potenza del suo ingegno, e dotato di una volontà indefessa, si mostra superiore alla sventura medesima che tentava annientarlo, distruggerlo, e che l'inalza ancor più a quel sublime posto che l'arte gli ha destinato.

Nell'anno 1866 l'impresario di San Carlo cominciò a rivolgersi al Mercadante perchè si decidesse a far rappresentare quella sua *Virginia*, che da diciotto anni composta, restava ancora da tutti ignorata; e perchè gli artisti che potevano eseguirla erano fra i migliori in quel tempo, cioè la Marcellina Lotti della Santa, Mirate, Stigelli, Pandolfini, il maestro vi accondiscese, e consegnò lo spartito mediante modestissimo compenso, pei tempi che corrono, di quindicimila lire.

Eccoci dunque per una terza volta con la scena in Roma alla *Virginia*, soggetto se non più maestoso, più terribile certo e più fiero degli *Orazii*, sì pel suo svolgimento e per la lugubre catastrofe, e sì per l'interesse che indubitatamente ispira. Virginio che uccide la propria figlia è un momento drammatico per eccellenza, e la musica è degna del grandioso soggetto. Mercadante ha ritratto in essa l'indole

dei suoi personaggi con quella spontanea veracità che gli è familiare in simil genere, tanto omogeneo all'indole robusta del suo ingegno musicale. La rigida severità del padre Virginio pronto a sacrificare la figlia all'onore di lei, il maschio amore d'Icilio, l'affetto non isnervato di Virginia, e persino la prava indole del decemviro stesso, tutto risente del romano; ogni cosa porta l'impronta del grandioso carattere di quella forte razza che seppe per tanti e tanti secoli conquistare e reggere tanti popoli a forza di virtù potenti e di severi costumi.

Le grandi ovazioni tributate a Mercadante per quest'opera hanno pochi riscontri nella storia dei successi teatrali, e sono tali da soddisfare anche il più smodato amor proprio. Rappresentata sulle massime scene di San Carlo nell'inverno di quell'anno, è impossibile descrivere l'entusiasmo che produsse: le chiamate sul proscenio furono senza numero, ed era commovente il vedere l'illustre cieco accompagnato dalla Lotti e dal Mirate presentarsi al pubblico per ringraziarlo: era un sublime momento di reciprocanza di dimostrazioni affettuose tra maestro e pubblico, che tempestava di fiori il palco scenico la terza sera della rappresentazione, quando quei due artisti che lo guidavano, in mezzo alle universali acclamazioni gli ponevano in testa una corona di alloro, su quelle scene vero campo dei suoi trionfi e della sua gloria. Che belli, che sublimi momenti sono questi nella vita di un artista!... Quella sera, che mai non si cancellerà dalla sua memoria, quanti dolori gli avrà fatto dimenticare!

La *Virginia* venne in tempo per degnamente suggellare la sua carriera teatrale e la sua fama. « Egli non è ciò che si dice un genio, ed appunto per questo ha potuto sottrarsi alla sorte riservata a siffatti uomini, cioè consumarsi del proprio fuoco e morire. La scienza ha avventurosamente e di buon'ora contrabbilanciato in lui l'ispirazione; più tardi poi ha finito per soverchiarla, come se la natura ripigliasse il suo predominio. Il nome di Mercadante è valso sinonimo della sa-

pienza musicale più copiosa e più severa, e così, se ha potuto da una parte sopravvivere ai suoi fortunati e brillanti rivali, ha potuto dall'altra conseguire quell'elevato seggio che gli era stato sempre conteso: allora è stata messa in chiaro questa laboriosa e sudata vita di artista, e sono state cognite al mondo le sue lotte e le sue fatiche. Ciò non vuol dire per altro che il loro autore non abbia conosciuto l'insuccesso: anzi si può dire che l'abbia più degli altri provato, in lotta, come accennammo, con emuli più sorrisi dal favore del giorno, e con ingegni più del suo audaci ed abbaglianti » (1).

Ammiratore fin dalla sua prima età delle classiche opere del Boccherini, dell'Haydn, del Mozart e del Beethoven per la parte strumentale, e di Marcello, Palestrina, Durante e Leo per la parte vocale, molto contribuì, in questa prima metà del secolo che volge, al progresso della parte strumentale, come ancora ad accrescere l'importanza dei finali e dei pezzi concertati.

Svariatissime composizioni ha dettato e detta tutt'i giorni in questo lugubre periodo della sua vita: come una gran *sinfonia* dedicata a Rossini, e l'*inno* per l'inaugurazione della sua statua in Pesaro nel 1866; altra gran sinfonia intitolata *omaggio a Pacini*, quando avvenne la morte di questo fecondo e geniale compositore (lavoro eseguito con molto successo a S. Carlo, replicandosi per quattro sere); altra simile in *omaggio a Rossini* per i sontuosi funerali che ad onorare la memoria di quel grande si eseguirono nella chiesa di questo Collegio; un'*Elegia* per violino con accompagnamento

(1) In un altro articolo, riprodotto dal *Mondo artistico* di Milano, lo stesso Colucci, a cui si appartiene questo brano, diceva al proposito: « Spirito laborioso e paziente, coscienzioso quanto dotto, indefesso nella fatica, e costante nei suoi proponimenti, anch'esso ha dovuto lottare contro i fortunati colossi del giorno, le dittature della moda, il prepotente genio di taluni, il successo di altri, cui però seppe opporre con fermezza la virtù della perseveranza. »

d'orchestra; una *sinfonia marcia* per la nascita del Principe di Napoli; un'imponente *messa* da eseguirsi alla prima grandiosa solennità che si presenterà; ed infine, sembra incredibil cosa, dominato sempre più dal santissimo amore di quella divina arte che per lui è una seconda esistenza, ora sta dettando agli allievi suoi più provetti una grande opera seria, sopra poesia postuma di Salvatore Cammarano, *L'Orfana di Brono* ossia *Caterina Medici*, ch'è da sperarsi vedremo nel venturo anno rappresentata sulle scene del nostro S. Carlo.

Altra quantità immensa di musica per camera egli compose prima della disgrazia avvenutagli, come *cantate*, diversi pezzi per *album*, *romanze e canzoni napolitane* vere delizie dello sale e dei musicali ritrovi, piene di spontaneità e di carattere. Più ancora, varii *duetti*, *terzetti*, *quartetti*, ed una *ninnanànna* pel Santo Bambino di stupendo pittoresco effetto, eseguita in sua casa nel 1854. Scrisse *pezzi* per diversi strumenti concertati, *fantasie*, un *quartetto* per quattro violoncelli intitolato *La Poesia*, diverse *sinfonie*, una delle quali in *omaggio* a Bellini, altra in *omaggio* a Donizetti, e cinque *sinfonie* caratteristiche, delle quali tre sopra motivi popolari napolitani e due sopra motivi spagnuoli.

Per la Cattedrale di Novara, nel tempo che ivi si trattenne, compose 18 *messe*, *salmi*, *mottetti*, *antifone*, *responsorii*, *inni*, *tantum ergo*, *te Deum*, *magnificat*, ec. ec. Per esercizio degli alunni del Collegio e per i diversi annuali saggi scrisse tutta la musica che si riporta in fine segnata con un *asterisco*.

Avvenuta la morte del maestro Francesco Ruggi, fu nominato nel 1844 socio ordinario della Reale Accademia di Belle Arti in Napoli, come fu eletto associato straniero all'Istituto di Francia in luogo del defunto Cherubini. Inoltre, giusto tributo alla sua fama, ebbe diplomi da tutte le Accademie musicali di Europa; e venne decorato coi più distinti ordini cavallereschi dalle corti d'Italia, Francia, Brasile, Messico ec. ec. Ora vive vita soddisfacente pel suo stato, ma

dedito sempre alla direzione di questo Collegio che l'educò nella sublime arte, ove rimane ancora uno dei più grandi sostegni, e forse ultimo della nostra secolare scuola. Conta il Mercadante il settantesimo terzo anno della sua gloriosa vita, ed il cielo gliene accordi molti altri ancora, per vantaggio dell'arte, per lo splendore di questo Collegio alle solerti sue cure affidato, e per la gloria della gran madre Italia, che con orgoglio lo proclama uno dei suoi figli prediletti.

A dar termine con più interesse alla presente biografia, crediamo conveniente non solo, ma doveroso riportare il giudizio di un critico competente, il signor Andrea cav. Martinez, a proposito del Mercadante, ed eccolo:

« Mercadante è tale autore la cui musica si manifesta di genere del tutto peculiare a sè stesso. Talvolta regna in alcuna parte dei suoi componimenti nobile austerezza, quando la gravità del subietto il richiede: e le grandi masse di orchestra e di voce sono da lui trattate maestrevolmente sì da toccare il sublime. Egli sempre usando la sua sapiente facoltà, si allarga in tutti gli elementi che gli fornisce l'arte, e adopera per mezzo di tutti essi mirabilmente ed a suo posto, ritmi eletti e pellegrini. Ma quei varii elementi, il cui uso e la cui abbondanza sembra a taluni troppo astrusa cosa dell'arte, tutti si fanno servire ad una grande unità; perocchè da tutte le singole parti egli sempre ottiene un accordo spontaneo, una bellezza e poesia, le quali da ogni uomo che accoglie in petto la divina favilla si deggiono comprendere e vagheggiare. Havvi insomma nelle opere del Mercadante il lavoro di una fantasia alta, grande e varia, la quale costantemente si parte da un primo pensiero semplice e naturale, svolgendosi per uno stile elegante, chiaro, e ognor corretto. In ciò egli mi sembra che principalmente stia il perfezionamento da lui recato alla musica italiana dei nostri giorni. La sua fantasia stessa solleva di sovente le sue musiche al disopra delle basse intelligenze, ed allora odi i non iniziati al bello dell'arte rammaricarsi che la bellezza ideale

si diparta dal vero, e che la musica non aggiunga al suo scopo, quando non iscuota immediatamente i cuori di qualunque fosse persona. Veramente è amara cosa che il volgo voglia riputar la musica quasi come arte destinata a procacciar solo sensuali piaceri, quando che essa è nobile e gentile come le altre arti sorelle, le quali occupano, dilettano commuovono il cuore, non meno che l'intelletto. Io non so che sarebbe dell'eloquenza e della poesia se cadessero sotto quel destino istesso a cui taluni bramerebbero veder soggetta la musica. Gran ventura se i buoni maestri dell'arte staranno saldi, e intenderanno a formare la scuola del nostro tempo, anzi che discendere a seguitare l'infermo e guasto gusto della moltitudine; la quale entrando nel teatro par che talvolta voglia lasciarsi alle spalle lo spirito, e godere soltanto nell'abbandono di se stessa. Io non so ch'ei si voglia dire, se forse non intende chiamar canti quelli soli che interamente scorrono nella voce da principio a fine di un *largo* o di una *cabaletta*. Certo l'autore del *Giuramento* va diversamente riguardato; ma si ripete pure un'altra volta, egli cerca tanto l'unità di tutti gli elementi musicali, che si studia sempre di adoperare la parte vocale e la strumentale formandone un sol concetto; e dove egli assegna una cantilena alle voci, la quale poi in queste cessa, e va proseguendo o nel clarino, o nel violoncello, o nel flauto, o in altro strumento, quella alternata melodia aggiunge una varietà sul primo pensiero sì grata all'animo che singolarmente lo diletta. E anco mi accade talvolta udir da taluni che quel molto lavorio nella musica, sia come l'opera di un freddo calcolo: ed ei non conoscono come il forte intelletto dell'arte possa a un tempo concepire il suo primitivo pensiero siffattamente, che la forbitezza e gli ornamenti più particolareggiati di essa abbiano a considerarsi quali sono, cioè una necessaria conseguenza del primo concetto dell'animo (1) ».

(1) Museo di letteratura e filosofia, anno 1°, Napoli 1842.

E finiamo colle parole che il prelodato sig. Colucci disse di lui: « Mente vasta e potente, ricca di sterminata quanto soda dottrina, Mercadante ha ampliato ognora la sua maniera, sicchè il suo *magniloquente* stile raggiungeva ben presto un'altezza, più che drammatica, epica. Ingegno incontentabile quanto profondo, il voler ricavare dai numeri musicali tutto il partito che essi possono offrire, lo ha fatto, specialmente nel suo ultimo periodo, propendere troppo alla scienza, spesso con visibile preferenza accordata alle combinazioni di orchestra in danno della melodia, non che della situazione drammatica, cui ciò appunto toglieva gran parte di energia e di vigore. Insomma, poema omerico, in vece di tragodia di Corneillo o dramma di Shakspeare. Ma a che vale redarguirlo di ciò?... Questo è appunto il suo stile, ed è così ch'egli è pervenuto a chiamarsi Mercadante. Oggi Mercadante, una delle rare e solide riputazioni rimaste in piedi, è circondato di ammirazione e rispetto. È l'aureola di gloria che cinge giustamente la fronte del laborioso e coscienzioso artista, dell'Omero della musica italiana. »

I. Composizioni di Saverio Mercadante esistenti nell'archivio del Real Collegio di Napoli.

1.° *L' Apoteosi d' Ercole*, opera seria in due atti. Napoli Teatro S. Carlo, 12 gennaio 1819.

2.° *Violenza e Costanza*, opera semiseria in due atti. Id. Teatro Nuovo 1820.

3.° *Anacreonte in Samo*, opera seria in due atti. Id. S. Carlo 1820.

4.° *Elisa e Claudio*, opera semiseria in due atti. Milano 1821, riprodotta in Napoli al Teatro Nuovo nel 1822.

5.° *Didone*, opera seria in due atti. Torino 1822, riprodotta al San Carlo di Napoli nel 1825.

6.° *Costanza ed Almeriska*, opera seria in due atti. Napoli S. Carlo 1823.

7.° *Il Signore del Villaggio*, opera semiseria in due atti. Vienna 1824, riprodotta al Teatro del Fondo in Napoli nel 1825.

8.° *Ipermestra*, opera seria in due atti. Napoli San Carlo 1824.

9.° *Donna Caritea*, opera seria in due atti. Venezia 1826, riprodotta al Fondo nel 1828.

10.° *Zaira*, opera seria in due atti. Napoli S. Carlo 1831.

11.° *I Normanni a Parigi*, opera seria in due atti. Torino 1830, riprodotta in Napoli nel 1835.

12.° *Francesca Donato*, opera seria in tre atti. Torino 1834, riprodotta nel S. Carlo di Napoli nel 1845.

13.° *I Briganti*, opera seria in tre atti. Parigi 1836, riprodotta a S. Carlo nel 1839.

14.° *Il Giuramento*, opera seria in tre atti. Milano 1837, riprodotta a S. Carlo di Napoli nel 1838.

15.° *Il Bravo*, opera seria in tre atti. Milano 1838, riprodotta a S. Carlo di Napoli nel 1840.

16.° *Emma d' Antiochia*, opera seria in due atti. Venezia 1838.

17.° *Le Due Illustri Rivali*, opera seria in tre atti. Venezia 1838, riprodotta a S. Carlo nel 1840.

18.° *Elena da Feltre*, opera seria in tro atti. Napoli San Carlo 1839.

19.° *Gabriella di Vergy*, opera seria in due atti. Lisbona 1839, riprodotta al S. Carlo di Napoli nel 1839.

20.° *La Vestale*, tragedia lirica in tre atti. Napoli S. Carlo 1840.

21.° *Il Proscritto*, opera tragica in tre atti. Id. S. Carlo 1841.

22.° *Leonora*, opera semiseria in quattro atti. Id. Teatro Nuovo 1845.

23.° *Il Vascello di Gama*, opera seria in quattro atti. Id. S. Carlo 1845.

24.° *Orazii e Curiazii*, opera seria in tre atti. Id. S. Carlo 1846.

25.° *La Schiava Saracena*, opera seria in quattro atti. Id. S. Carlo 1850.

26.° *Medea*, opera seria in tre atti. Id. S. Carlo 1851.

27.° *Violetta*, opera semiseria in quattro atti. Id. Teatro Nuovo 1852.

28.° *Statira*, tragedia in tre atti. Id. S. Carlo 1853.

29.° *Pelagio*, tragedia lirica in quattro atti. Id. S. Carlo 1857.

30.° *Virginia*, tragedia in tre atti. Id. S. Carlo 1866.

* 31.° Inno a Pio IX nella visita al Real Museo per cinque voci e grand' orchestra 1850.

* 32.° Un sospiro sulla tomba di Monsignore Scotti, cantata per cinque voci e grand' orchestra 1850.

* 33.° Inno funebre composto per onorare la memoria di Monsignor Somma, per quattro voci e grand'orchestra. Napoli 1851.

* 34.° Inno alla Vergine Immacolata per cinque voci e grand' orchestra eseguito nella solenne processione del 30 dicembre. Napoli 1854.

* 35.° La Danza Augurale, cantata per l'avvenimento al trono di S. M. Francesco II. Napoli San Carlo 1859.

* 36.° Inno a Vittorio Emanuele II Re d'Italia per quattro voci e grand'orchestra. Napoli 1860.

* 37.° Inno guerriero, coro all'unisono dedicato a Garibaldi. Napoli 1861.

* 38.° Inno popolare all'unisono, per voci di soprano, contralto, tenore e basso a grand'orchestra, dedicato a Dante. Napoli 1863.

* 39.° Inno all'Armonia, pezzo concertato per cinque voci e grand' orchestra composto in occasione del primo congresso musicale tenuto in Napoli il settembre 1864.

* 40.° Inno a Rossini composto per grandi masse vocali e strumentali, eseguito in Pesaro per l'inaugurazione della statua di Rossini il giorno 21 agosto 1864.

* 41.° Messa per contralto, due tenori e basso con organo.

Digitized by Google

*42.° Altra per due tenori e basso con organo.
*43.° *Christus* e *Miserere*, per quattro voci alla palestrina, composto per gli alunni del Real Conservatorio di Musica 1856.
*44.° *Le Sette Parole di Nostro Signore* per quattro voci con accompagnamento di quartetto di corda.
*45.° *Tantum ergo* per tre voci con accompagnamento d'orchestra.
*46.° Altro per voce di baritono con accompagnamento d'organo.
47.° Otto Notturni per quattro voci col basso numerato.
48.° *Dominus a dextris*, coro a grand'orchestra.
*49.° *De profundis*, coro per quattro voci con orchestra.
50.° Prima sinfonia caratteristica Napoletana a grand' orchestra.
*51.° Seconda sinfonia caratteristica Napoletana a grand'orchestra.
*52.° *Lo Zampognaro*, terza sinfonia caratteristica Napoletana a grand' orchestra.
*53.° *Il Campo dei Crociati*, o *La Schiava Saracena*, sinfonia a grand' orchestra.
*54.° *L' Aurora*, sinfonia a grand' orchostra.
*55.° *Il Lamento dell' Arabo*, sinfonia a grand'orchestra.
*56.° *La Religione*, sinfonia a grand' orchestra.
*57.° *La Rimembranza*, sinfonia a grand' orchestra.
*58.° Sinfonia sopra i motivi dello *Stabat* di Rossini a grand' orchestra.
*59.° Sinfonia funebre a grande orchestra.
*60.° *Omaggio a Donizetti*, sinfonia a grand'orchestra.
*61.° *Omoggio a Bellini*, sinfonia a grande orchestra 1860.
*62.° *Il Lamento del Bardo*, sinfonia a grande orchestra 1862.
*63.° Sinfonia a grande orchestra dedicata a Rossini 1866.
*64.° *Omaggio a Pacini*, sinfonia a grande orchestra 1868.
*65.° *Omaggio a Rossini*, sinfonia scritta pei suoi funerali eseguiti nella Chiesa del Collegio 1868.

* 66.° Altra idem intitolata *Sinfonia marcia* scritta per la nascita del Principe di Napoli 1869.
* 67.° Numero 3 divertimenti a grande orchestra.
* 68.° Pezzo per violino sul *Vascello di Gama*, con accompagnamento d'orchestra.
* 69.° Fantasia per corno e tromba sul *Giuramento*, con accompagnamento d'orchestra.
* 70.° Fantasia per due violini su gli *Orazii*, con accompagnamento d'orchestra.
* 71.° Fantasia per violoncello sulla *Lucia*, id.
* 72.° Melodia per arpa, id.
* 73.° *La Malinconia*, mazurca di concerto a grand'orchestra.
* 74.° Tre melodie per quattro violini.
* 75. Dodici melodie preparatorie al canto drammatico. Parte 1.ª
* 76.° Altre dodici melodie, id. Parte 2.ª
* 77.° Elegia per violino con accompagnamento d'orchestra.
* 78.° Fantasia per fagotto sul *Figliuol Prodigo*, del maestro Serrao, con accompagnamento d'orchestra.
* 79.° Romanza e rondò per violino sul *Proscritto*, id.
* 80.° *Il Sogno*, romanza per voce di contralto o baritono con accompagnamento di pianoforte e violoncello obbligato.
* 81.° Cavatina del tenore nell'opera *Il Campo de' Crociati* accomodata per fagotto con accompagnamento di pianoforte.
* 82.° Terzettino per tre corni.
* 83.° Due duetti per due corni.
* 84.° Due quartetti per quattro corni.
* 85.° Otto bassi da armonizzarsi.
* 86.° Concorso per la piazza di maestro di fagotto.
* 87. Solfeggio scritto per l'esame dell'Ispettore delle scuole esterne 1859.
* 88.° Basso di *Durante* n. 31 scelto pel concorso del maestro di partimenti, disposto a quattro parti nello spazio di un'ora e mezza.

* 89.° Altro solfeggio scritto pel concorso del posto d'Ispettore delle scuole esterne (1861).

* 90.° *A mia Figlia*, romanza per voce di baritono con accompagnamento d'orchestra 1862.

* 91.° Gran Messa per cinque voci, contralto, tenori primi, tenori secondi, baritoni e bassi, con soli ed orchestra.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie.

1° *Scipione in Cartagine*, Roma 1821.—2° *Maria Stuart*, Bologna 1821.—3° *Il Posto abbandonato*, Milano 1822. — 4° *Adele ed Emerico*, idem.— 5° *Amleto*, idem. — 6° *Gli Setti*, Napoli S. Carlo 1822.—7° *Alfonso ed Elisa*, Mantova 1822.—8° *Gli Amici di Siracusa*, Roma 1823. — 9° *Andronica*, Venezia 1823.—10° *Nictori*, Torino 1824. — 11° *Dorilice*. — 12° *Le Nozze di Telemaco ed Antiope*, Vienna 1824.—13° *Il Geloso ravveduto*, Roma 1824.—14° *Ezio*, Torino 1826. — 15° *Erode* ossia *Marianna*, Venezia 1826.— 16° *Il Montanaro*, Milano 1827.—17° *I Due Figaro*, Madrid 1827.— 18° *Francesca da Rimini*, idem 1828.—19° *Adriano in Siria*, Lisbona 1828. — 20° *La Rappresaglia*. — 21° *Don Chisciotte*, farsa, Cadice 1829.— 22° *La Testa di Bronzo* 1829.—23° *Ismalia*, ossia *Amore e Morte*, Milano 1832 — 24° *Il Conte di Essex*, Milano 1833— 25° *Uggero il Danese*, Bergamo 1834.—26° *La Gioventù di Enrico V*, Milano 1838.—27° *La Solitaria delle Asturie*, Venezia 1840.— 28° *Il Reggente*, Torino 1842. — 29° Due sinfonie a grande orchestra, sopra motivi popolari spagnuoli; molti *album* di musica vocale; gran numero di *romanze* e *canzoni napolitane*; svariati *duetti*, *terzetti* e *quartetti*; una *Ninna nanna*; pezzi per diversi strumenti; un *quartetto* per quattro violoncelli; num. 18 *Messe*, *Salmi*, *Mottetti*, *Antifone*, *Responsorii*, *Tantum ergo*, *Te Deum*, *Magnificat*.

N. B. — Nella pagina 652 alla linea quinta sta scritto: la *Medea*, la *Statira* e la *Virginia* nel 1851; invece leggi: *Medea* e *Virginia* nel 1851, *La Violetta* nel 1852, *Statira* nel 1853 e *Pelagio* nel 1857.

Digitized by Google

FRANCESCO FEO (1)

Questo egregio compositore vide la luce in Napoli. Educato nel Conservatorio della Pietà de' Turchini, fu allievo, sì nel canto che nella composizione, di Domenico Gizzi. Indi si recò in Roma, ove prese lezione di contropunto da Pitoni. Di ritorno in Napoli scrisse la sua prima opera, *L'Amor tirannico, ossia Zenobia*, pel teatro di S. Bartolomeo 1713, indi per lo stesso teatro l'opera seria *Siface Re di Numidia*, 1723; per Roma compose *Ipermestra* nel 1726 ch'ebbe molto successo, e di poi l'*Andromaca* nel 1730 e l'*Arsace* nel 1731. Nel 1739 musicò per commissione dei Padri della Croce di Praga l'oratorio intitolato *La Distruzione dell'esercito de' Cananei con la morte di Sisara*, eseguito nella Chiesa di quei religiosi verso la fine dello stesso anno. Nel 1740 successe al suo maestro Gizzi nella direzione di quella celebre scuola di canto fondata da costui. Oltre le opere teatrali, Francesco Feo compose molta musica per Chiesa, *Salmi*, *Dixit* numero 2, *Ma-*

(1) Benchè i biografi di costui lo chiamino chi *Di Feo* e chi *De Feo*, come da noi venne anche erroneamente scritto a pag. 40, 238, 247, 263, pure negli autografi e nei libretti stampati, musicati da lui, esistenti in questo Real Collegio, è chiamato semplicemente *Francesco Feo*. Come pure, quantunque il sig. Fétis abbia fissato l'anno della sua nascita al 1699, noi dobbiamo imitare il Villarosa nel trasandare sì la data della nascita che quella della morte, perchè non risultano da alcun documento. Certo è che l'anno in cui venne al mondo non ha potuto essere il 1699 (secondo il Fétis), perchè nel sopraccitato Collegio esiste il libretto stampato in Napoli dell'*Amor tirannico, da rappresentarsi* nel Teatro San Bartolomeo il 18 gennaio 1713. È da supporsi dunque che l'epoca in cui nacque sia bene anteriore, non potendo in età di 13 anni scrivere un'opera per il primo teatro di musica di quei tempi. Ecco il motivo per cui abbiamo dovuto collocare questa biografia in fine alle altre, siccome praticammo con quella di Broschi.

317,922

gnificat, *Lauda anima mea*, *Cum invocaverim*, due *Confitebor*, *Beatus vir*, *Credidi*, *Laetatus sum*, *Laudate pueri*, *Credo*, *Mottetti* numero 11, *Pange lingua*, *Messe* numero sei, una delle quali a dieci voci, altra in pastorale, un *Requiem* per quattro voci, un *Miserere* scritto per la Novena dei Morti. Inoltre i *Responsorii* e la Lamentazione 2ª del Giovedì Santo, musiche, queste ultime, che tuttavia si eseguono in Napoli, nella Chiesa delle Anime del Purgatorio, e che dai conoscitori dell'arte sono ancora tenute in gran pregio, perchè il Feo era valente sì per teoria che per la pratica del contropunto. Il celebre Gluck da un *Kyrie* di una delle messe di Feo ricavò un *coro* della sua opera il *Telemaco*, che dopo riprodusse nella sinfonia dell'*Ifigenia in Aulide*. Compose ancora diverse arie sciolte. Lo stile della sua musica è chiaro, elevato e notevole per un sentimento profondo di armonia. Non ultimo dei titoli suoi fu quello di essere stato anche uno dei maestri dell'immortale Giambattista Pergolesi. Non potendo, come ho detto, determinare nè l'anno della sua nascita, nè quello della sua morte, posso osservare solo, come dalle tradizioni, che nacque e finì i suoi giorni in Napoli.

I. Composizioni di Francesco Feo esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1.° *L'Amor tirannico*, ossia *Zenobia*, opera seria in tre atti, Napoli San Bartolomeo 1713.

2.° *Siface Re di Numidia*, opera seria in tre atti, San Bartolomeo 1723.

3.° Abbozzo della Messa de' Morti per cinque voci, con violini e basso, in *re* terza minore.

4.° *Se vi lascio sospirando*, aria per voce di soprano con violini e basso.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie

1° *Ipermestra*, Roma 1726. — 2° *Arianna*, 1728. — 3° *Andromaca*, Roma 1730. — 4° *La Distruzione dell'esercito dei Cananei con la morte di Sisara*, oratorio 1739. — 5° *Arsace* idem. — ed in fine tutta la musica chiesastica di sopra riportata.

RIASSUNTO

PEL CONSERVATORIO

CHIAMATO

DELLA PIETÀ DEI TURCHINI

Digitized by Google

SINOTTICO

COMPOSITORI

INDICAZIONI ARTISTICHE				
AMMISSIONE nel Conservatorio	USCITA dal Conservatorio	MAESTRI da cui hanno appreso	PRIMA COMPOSIZIONE CONOSCIUTA	
			DATA	TITOLO
1688	1697. . .	Salvatore Giovanni Provenzale Franc.	1702	*L'Opera d'amore* melodramma sacro (1).
. . . .	1716. . .	Fago Nicola Scarlatti Alessand.	1716	*Il gran giorno d'Arcadia* serenata per quattro voci (2).
. . . .	. . . . .	Fago Nicola Abos Geronimo Leo Leonardo	. . . .	. . . . .
. . . .	. . . . .	Leo Leonardo	1751	*Ipermestra* opera seria (3).
1743	. . . . .	Cafaro Pasquale Sala Nicola	1780	*Il Principe riconosciuto* farsa (4).
1771	1784. . .	Tarantino Gaetano Sala Nicola	1781	*L'Archetiello* opera buffa (5).
. . . .	. . . . .	Tarantino Gaetano Sala Nicola Traetta Tommaso	. . . .	*La Vendemia* opera buffa (6).
1785	. . . . .	Barbiello Fago Nicola Sala Nicola Tritto Giacomo	1792	*Il Dottorato di Pulcinella* farsa.
. . . .	. . . . .	Sala Nicola	1791	*Con i matti il savio la perde* ovvero *Le Pazzie a vicenda* (7).
1791	1797. .	Salini Giovanni Sala Nicola Tritto Giacomo Piccinni Nicola	. . . .	*I Puntigli delle donne* (8).
. . . .	1799. . .	. . . . .	1803	*L'Avvertimento ai gelosi* (9).
. . . .	1806. . .	Salini Giovanni Speranza Alessan. Tritto Giacomo Paisiello Giovanni	1804	*Giuseppe riconosciuto* oratorio (10).
1793	1808. . .	Palma Silvestro	1805	*Ester ed Assuero* oratorio (11).
. . . .	. . . . .	Labarbera Tritto Giacomo	1807	*La Bizzarria d'Amore* (12).
1802	1813. . .	Furno Giovanni Tritto Giacomo Zingarelli Nicola	1810	*Alzira* opera seria (13).
1808	1820. . .	Furno Giovanni Tritto Giacomo Zingarelli Nicola	1819	*L'Apoteosi d'Ercole* opera seria (14).
. . . .	. . . . .	Gizzi Domenico	1713	*L'Amor tirannico* (15).

Note al quadro precedente.

(1) Questo melodramma sacro fu scritto per l'Arciconfraternita de' Pellegrini in Napoli.

(2) Questa serenata fu composta per la nascita di Leopoldo Arciduca d'Austria.

(3) Quest'opera fu rappresentata nel Real Teatro San Carlo.

(4) Questa farsa fu scritta pel Teatro Nuovo di Napoli, ove venne rappresentata.

(5) Quest'opera buffa, rappresentata al Teatrino del Conservatorio, venne eseguita dagli alunni dello stesso.

(6) Quest'opera venne rappresentata in Napoli.

(7) Quest'opera fu rappresentata al Teatro della Pergola in Firenze.

(8) Quest'opera venne rappresentata al Teatro Argentina in Roma.

(9) Quest'opera fu rappresentata in Venezia, nella stagione di primavera.

(10) Quest'oratorio venne eseguito nel Teatrino del Conservatorio dagli alunni dello stesso.

(11) Quest'oratorio fu eseguito dagli alunni suoi compagni nel Teatrino del Conservatorio.

(12) Quest'opera fu rappresentata nel Teatro di Genova.

(13) Quest'opera fu rappresentata al Teatro Valle in Roma.

(14) Quest'opera fu rappresentata nel Teatro San Carlo in Napoli.

(15) Quest'opera fu scritta pel Teatro San Bartolomeo in Napoli e quivi rappresentata.

317,922